جــامعـــــة الــجزائـــر3

كــلية العلوم السياسية و الإعــلام

قسم علوم الإعلام و الإتصال

تمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغيةفي الإنتاج السينمائي الجزائري

دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي:

"جبل باية "و"الربوة المنسية "

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والإتصال

تخصص:سيميولوجيا الإتصال

من إعداد الطالبة:

راشدي وردية

إشراف الدكتورة:

نبيــلة بــوخبزة

الــسنـــة الــجامعيـــة:2012/2011

شكر وعرفان

أحمد الله الذي ساعدني على إتمام هذا العمل المتواضع، والذي ما كان ليرى النور لولا نعمته.

أشكر جزيل الشكر الأستاذة المشرفة،الدكتورة **:*نبيلة بوخبزة***،التي لم تتوان في توجيهي ودعمي في كل خطوة من خطوات البحث،فكانت نعم المرشدة،ونعم من غرست فيّ حب العمل،العزيمة والمثابرة.

الشّكر والعرفان لكل من ساندني في دراستي، ودعمني في مشواري، ولو كان ذلك بكلمة طيبة.

إهـــداء

إلى روح الغالي ***حميد***،من تمنيت أن يقاسمني فرحة تصفح هذا العمل المتواضع.

إلى أغلى من في الوجود، أمّي.

إلى أختي" ليلى"، زوجها **"قاسم"و الصغير "عبد السلام"**

إلى إخوتي الأعزاء**:"عبد الرحمن" ،"نوارة"،"سلوى"،"سعيد"،"صبرينة"**

إلى من غرست فيّ حب العمل في هذا المجال**"ثميلّة"**

إلى رفقائي في دربي**:"نوال"، "كهينة"، "كريم"،"حكيم"،"عمر"**

إلى كل من ساندني

أهدي هذا العمل المتواضع

خطـة الدراسـة

مقدمـة:

الاطار المنهجي

I-1- إشكالية الدراسة

I-2- تساؤلات الدراسة

I-3- أهمية الدراسة

I-4- أسباب اختيار الموضوع

I-5- أهداف الدراسة

I-6- منهج الدراسة وأدواتا

I-7- عينة الدراسة وحدودها

I-8- مفاهيم البحث

I-9- الدراسات السابقة

I-10- صعوبات الدراسة

I. الثقافة الشعبية وسيمياء الثقافة

II-1- الثقافة الشعبية وإشكالية البحث في رمزيتها

II-2- سيميولوجيا الثقافة ومرجعيتها الفكرية

II-3- أسس التحليل السيميولوجي لعناصر الثقافة الشعبية

II-4- تمثلات الثقافة الشعبية وأهميتها في سيميولوجيا الثقافة

II-5- محاولة في المقاربة السيميائية لتمثلات الثقافة الشعبية في الخطاب السينمائي.

II. الثقافة الشعبية القبائلية،تمثلاتا ومعانيها الرمزية

III-1- نظرة موجزة حول ثقافة المتمع القبائلي وخصائصها

III-2- رمزية التراث الشفوي الشعبي القبائلي

III-3- نظام الأسرة في الثقافة الشعبية القبائلية ورمزيتها

III-4- المعتقدات والطقوس القبائلية ودلالاتا الرمزية

III-5- سيمياء الأشياء،الأسماء،الفن ورمزيتها في الثقافة الشعبية القبائلية.

III. الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية ،ظروف ظهوره،تطوره،آفاقه ومشاكله.

IV -1- لمحة تاريخة حول الإنتاج السينمائي الجزائري.

IV -2- الظروف التي رافقت ظهور الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية

IV -3-مراحل تطور الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية.

IV -4- خصائص الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية وعلاقته بالثقافة الشعبية.

IV-5- آفاق الإنتاج السينمائي الجزائري الناطف بالقبائلية ومشاكله.

IV. التحليل السيميولوجي لفيلم جبل باية la montagne de Baya

V -1- بطاقة فنية عن المخرج (الملحق)

V-2- بطاقة فنية عن الفيلم

V-3- ملخص الفيلم

V – 4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم :

- التقطيع التقني.

مقـــدمـــة:

يعتبر موضوع تمثلات الثقافة الشعبية من المواضيع التي نالت اهتمام العديد من الباحثين ،على اختلاف الموارد التي ينهلون منها المعرفة ويسعون لتطوير بحوثهم فيها،الشيء الذي جعلها مدروسة على صدى واسع في ظل تخصصات متعددة وفروع معرفية كثيرة منها علم الإجتماع ،الإناسة،الأنتروبولوجيا الجيولوجيا الأدب،وغيرها .

جعل هذا زاوية البحث مقتصرة على خصوصيات منهج هذه العلوم والتفرعات،وما تقتضيه من إجراءات علمية تطبيقية،ما من شأنه أن يحصر نتائجها في معارف سطحية،تتميز بالطبيعة السردية والتقديم الوصفي،حيث اكتفت هذه الدراسات بمعالجة الثقافة الشعبية والزوايا المتعلقة بها بمنظور تاريخي سردي أو إجراء وصفي استكشافي، الشيء الذي أهمل العديد من الجوانب العميقة المتعلقة بطبيعة هذه الثقافة،فحواها ومكوناتها،كما أقصت مناهج البحوث التي أجريت في هذا المجال العمق الدلالي لها ورمزية تمثلاتها،لا سيما إذا ما أخذنا بعين الإعتبار النظرة المتطورة لها، والتي لا تحصرها فيما هو شفوي،بل تتعدى ذلك لتمثل كل نشاط إنساني،وكل مخلف شعبي،ويؤدي نسيان هذه الجوانب إلى تناسي الطبيعة الرمزية لهذه الثقافة والتي تستلهم وجودها،وتغذي دلالتها من كل ما هو طقوسي رمزي،أسطوري.

كما فرضت طبيعة هذه العلوم إهمال جانب مهم من الثقافة الشعبية،ويتعلق الأمر بالمجال الدلالي،الذي يعتبر الثقافة لغة رمزية خاصة، تتضمن في فحواها أنساقا من العلامات الدالة، والتي يمكن أن تشكل محور اهتمام سيميولوجيا الثقافة ،على اعتبارها العلم الذي يسعى بمقارباته وأدوات تحليله إلى استنطاق البنى العميقة للأنساق الثقافية واستقراء العلامات المشكلة لها،ومن ثم الوصول إلى عمقها الدلالي.يتحقق هذا،من خلال تطبيق أدوات خاصة ومقاربات منهجية تستند في فحواها على إجراءات تتسم بالشمولية وتتمثل في:**القراءة،التأويل الإستقراء،التحليل،المقارنة،التفسير والنقد.**

يعني هذا إهمال ما يمكن أن نسميه بالعلامات أو الدوال الثقافية، وما يتضمنه المستوى الثاني لهذه الدوال من معاني رمزية خاصة،تستمد تفسيراتها،وتأويلاتها من خصوصية هذه الثقافة وطبيعة ما تشكله وتنطوي عليه من عناصر وخصائص،ومن ثم استبعاد محاولة فهم هذه الثقافة والإحتكاك بمغزاها الدلالي،ما يجعلها مجرد تراكم معرفي وإنتاج تتناقله الأجيال على شكل شفرات مبهمة ،يعجز الأفراد من خلالها على تفسير نمط عيش الجماعة الإجتماعية وطبيعة المعتقد الشعبي الذي تسير عليه.

ما من شأنه أن يؤدي إلى صعوبة فهم حاضرها وتفسير الطقوس التي تعيش عليها،أو تخلت عنها بعد ممارسة طويلة،كما أهمل في نفس الوقت التطور الدلالي لعناصر هذه الثقافة ومجمل التغيرات التي طرأت على مضمونا،لا سيما مع تنامي ما يسمى بالتكنولوجيات الحديثة للإتصال،وتصاعد ثورة المعلوماتية والتغير الجذري للمجتمع وبنيته الثقافية،والسبب في هذا أن مجمل ما ركزت عليه هذه البحوث التأثير والتأثر ومجمل التغيرات والتحولات التي أحدثتها على النظام الإتصالي للمجتمع،كما دعمت هذه الدراسات العلاقة السلبية بين وسائل الإتصال الحديثة والثقافة الشعبية،لا سيما فيما هو متعلق بالتراث الشفوي وأنماط الإتصال التقليدية التي تستلهم وجودها ودلالتها من أشكال هذا التراث.

إنه التوجه الذي سار وفقه المهتمون بالسينما،حيث انصبت نقطة ارتكازهم على طبيعة الأفلام السينمائية كما عالجت تأثيراتا المختلفة على سلوكات الأفراد،ومختلف الإشباعات التي تحققها طبيعة المضامين المقدمة عبر هذه الأفلام، لمختلف الفئات والشرائح الإجتماعية.وتناست بذلك نقطة مهمة تتمثل في علاقة هذه المضامين بالمتغير الثقافي لمختلف ا لتمعات،وإن عالجت بعض الدراسات هذه الإشكالية،فإن نمط المعالجة ينطلق من العلاقة السلبية بين السينما والثقافة الشعبية،حيث تعمل الأفلام السينمائية على تقديم نموذج ثقافي مغاير لثقافة ا لتمع الذي يستهلكه ،ومن ثم السير على ضوء ما يفرضه هذا النموذج من إشكالية الهيمنة الثقافية والعولمة،مع العلم أن العديد من الأفلام السينمائية تسعى إلى إحياء الثقافة، أو بالأحرى تمثيل الثقافة بما في ذلك الشعبية منها،الشيء الذي يمكن أن يولد إشكاليات بحث جديدة، تنطلق من منظار سيميولوجيا الثقافة لتحليل المضمون الدلالي للثقافة الممثلة عبر مختلف الإنتاجات السينمائية،وعلاقة هذا التمثل الثقافي في رمزيته،ودلالته بواقع الثقافة الشعبية التي يحتضنها ا لتمع،ومن ثم معرفة مدى نجاح هذا التمثيل.

يفرض هذا الواقع منطلقات بحث جديدة، تتعلق بإشكالية العلاقة بين الثقافة الشعبية القبائلية والإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغية ،لا سيما إذا ما أخذنا بعين الإعتبار طبيعة هذا الأخير، وظروف ظهوره ومواضيعه،كونه قد تبنى في مجمله مهمة إحياء هذه الثقافة وحفظها من الزوال والإندثار ،عن طريق تمثيل العديد من مظاهرها.توازى هذا والظروف الصعبة التي مرت عليها هذه الثقافة، والتي جعلت منها مجرد فولكلور شعبي خاص بالأقلية،ما همش مضمونا وطبيعتها الحقيقية،وفرض الضغط على الإنتاج السينمائي الذي يعالج قضيتها على شاكل ما هو مفروض على مختلف مجالات إبرازها.

في هذه النقطة بالذات،تتجلى أهمية معالجة طبيعة الثقافة الشعبية القبائلية،ليس من منظور سردي وصفي بل من زاوية ضمنية دلالية،تسمع بالغوص في جوهر هذه الثقافة وعمقها الرمزي ،قصد الإحتكاك

بخصوصيتها الدلالية،ومن ثم معرفة العلاقة بين علاماتها، ومن ثم مقاربة معناها في الحقل الدلالي الذي تنصهر فيه معطيات عدة تساهم بطريقة أو بأخرى في تشكيل البعد الرمزي لها،ما من شأنه أن يجعلها بنية سيميائية خاصة.

تتعمق هذه الأهمية عند مساءلة الدوال المختلفة التي تنتجها مضامين الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية، لمعرفة طبيعة التمثلات الثقافية التي تنتجها،والمعنى الرمزي لهذه التمثلات،الشيء الذي يسمح بالمقارنة بين التمثيل والواقع،أو بالأخرى بين المضمون الثقافي والتمثيل السينمائي.ويسمح في ذات الوقت بمعرفة مدى نجاح هذا الإنتاج في إعادة تشكيل شفرات الثقافة الشعبية بمختلف ما تحويه من أبعاد وصفية وضمنية،ولما لا الوصول إلى سبيل آخر لتقييم السينما ونقدها،ليس من منظور الإستهلاك،التأثير والإشباع،بل من جانب التمثيل والواقع،استنادا على ما يعرف بالرمزية الثقافية وتمثلات الثقافة الشعبية.

في ظل هذا التيار،تتجلى أهمية إشكالية الدراسة، والتي تسعى لمعالجة تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية في الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغية،كمنطلق لفهم هذه الثقافة من منظورين أساسيين،منظور الواقع الرمزي المتعلق بطبيعة هذه الثقافة وبنيتها الدلالية،ومنظور تمثيلي ينصب حول تمثيل مظاهر هذه الثقافة في الإنتاج السينمائي،ومختلف المعاني الرمزية التي يمكن استنطاقها من هذا التمثيل.
تبلغ درجة الأهمية إلى تحقيق ما تطمح إليه العديد من الدراسات السيميولوجية،والمتعلق بتفكيك مختلف الشفرات التي تشكل بنى دلالية مختلفة، والمقارنة بين المعاني والدلالات التي يمكن الوصول إليها ،من خلال التفاعل الرمزي بين علامات الأنساق المشكلة لمختلف البنى السيميائية الدالة.

تسمح الإجابة عن هذه الإشكالية بتحقيق هدف رئيسي للدراسة ،ينصب حول معرفة كيف مثلت الثقافة الشعبية القبائلية في الإنتاج الجزائري الناطق بالأمازيغية،أكثر من ذلك،تبرز هذه الأهمية من خلال الولوج إلى طبيعة هذا التمثيل ورمزيته في فيلمين أساسيين انتزع بهما هذا الإنتاج وجوده الشرعي، في ظروف صعبة عرفت بالنضال من أجل الوجود الشرعي للثقافة الأمازيغية وهويتها ،كما تحقق الدراسة ذاتها هدف الإستنطاق الرمزي لمختلف المظاهر الواقعية التي تشكل البنية العميقة للثقافة الشعبية القبائلية.
يتقاطع هذا الهدف مع الإشكال الأساسي الذي تبنته سيميولوجيا الثقافة المتمثل في استنطاق البنى العميقة لمختلف الأنساق الثقافية، وتمثلاتها قصد الوصول إلى المعاني الرمزية التي تشكلها شفرات هذه البنى،وربطها بالفضاء السيميائي الذي يحويها.

استطعنا من خلال هذا التوجه ،الإنطلاق بأطر معرفية ومنهجية خاصة، تستمد خصوصيتها من طبيعة السيميولوجيا كعلم للعلامات بصفة عامة،تنبأ بها **Ferdinand de Saussure**،وطور

دراساتا **Roland Barthes**وسيميولوجيا الثقافة كاتجاه ينصب حول دراسة العلامات الثقافية وتمثلاتا بصفة خاصة،شكل أرضيتها أبو الأنتروبولوجية الفرنسية **Claude Levi-Stauss**،والعديد من المدارس الأدبية والإجتماعية وروادها.وسنسعى عبر هذه الخلفيات النظرية والمقاربات المنهجية للإحتكاك برمزية الثقافة الشعبية القبائلية كنموذج من نماذج الثقافة الأمازيغية،لها بعدها الزماني الخاص وفضاؤها الثقافي الذي يشكل تميزها الدلالي،وعبر نفس المقاربات،وذات المضامين المعرفية،سنحاول استنطاق المعاني الرمزية لتمثلات الثقافة الشعبية القبائلية في فيلمي **"جبل باية" la montagne de Baya" للمخرج"عز الدين مدور"و"الربوة المنسية"la colline oubliée"** لمخرجها **"عبد الرحمن بوقرموح"**ترجمة سينمائية لرواية الكاتب الجزائري **Mouloud Mammeri.**

محاولة منا في تبسيط هذه الإشكالية، ومعالجتها بطرق علمية منهجية،ارتأينا تقسيم الدراسة إلى ستة محاور أساسية ،سبقناها بمحور منهجي أشرنا فيه إلى مختلف الإجراءات المنهجية المرتبطة بالدراسة من إشكالية وتساؤلات وما يرافق ذلك من أهداف للدراسة،وأهمية،وتحديد للمصطلحات وذكر لأهم الدراسات السابقة وغير ذلك من الأطر المنهجية الضرورية لأي بحث سيميولوجي.

عالجنا في المحور الثاني للجانب النظري أهم الأسس النظرية والمنهجية المتعلقة بسيميولوجيا الثقافة وإشكالية البحث في رمزية الثقافة الشعبية وتمثلاتا،وهذا من خلال التطرق إلى عناصر أساسية تتمثل في الثقافة الشعبية وإشكالية البحث في رمزيتها وسيمياء الثقافة ومنطلقاتا النظرية،وبعدها الوصول إلى أسس البحث في سيمياء الثقافة ورمزيتها وعلاقتها بعناصر الثقافة الشعبية، لنعرج بالدراسة إلى التمثلات الثقافية ودورها في تحديد المعنى الدلالي للثقافة الشعبية ورمزيتها لنخرج بذلك بمحاولة في مقاربة تمثلات الثقافة الشعبية في الخطاب السينمائي.

وانصبت دراستنا في المحور الثالث على الثقافة الشعبية القبائلية ورمزيتها كنموذج للثقافة الأمازيغية ومحاولة منا في دراستها بمنظور سيميائي،ركزنا على خمسة محاور أساسية ،كان أولها نظرة موجزة حول الثقافة الشعبية القبائلية وخصائصها، ثم حاولنا تحديد رمزية التراث الشفوي الشعبي القبائلي واستنطاق المعاني المرتبطة بنظام الأسرة في الثقافة الشعبية الأمازيغية ورمزيتها وصولا إلى المعتقدات والطقوس القبائلية ودلالاتا الرمزية ومن ثم الحديث عن سيمياء الأشياءوالفن ورمزيتها في الثقافة الشعبية القبائلية.

كما حاولنا في المحور الرابع، التطرق إلى الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغة ،ظروف ظهوره،تطوره،آفاقه ومشاكله،انطلقنا في هذا من تقديم لمحة تاريخية حول الإنتاج السينمائي الجزائريومن ثم الحديث عنالظروف التي رافقت ظهور الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغية،والإشارة إلى أهم

محطات تطور الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية، وصولا إلى خصائص الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغة وعلاقته بالثقافة الشعبية،للحديث عن آفاق هذا الإنتاج ومشاكله.

في نفس الدراسة،تطرقنا في المحور التطبيقي الأول،أو ما أسميناه بالمحور الخامس، إلى التحليل السيميولوجي لفيلم جبل باية "la montagne de Baya" أنطلقنابيطاقة فنية عن المخرج و الفيلم ملخص عنه"الفيلم"وبعدالتحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم ،عرجنا إلى التحليل التضميني لهذه المقاطع.

كما عالجنا في المحور التطبيقي الثاني،أي المحور السادس، التحليل السيميولوجي لفيلم الربوة المنسية la colline oubliée" "ومختلف الشفرات، بدأنا ذلك ببطاقة فنية عن المخرج والفيلم وملخص الفيلم ثم عرجنا إلى التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم لننتقل بعدها إلى التحليل التضميني للمقاطع المختارة والشفرات.

وأردنا أن يكون المحور الثالث للجانب التطبيقي ،أي المحور السابع، استنتاجي ،حاولنا من خلاله إجراء مقارنة بين تمثلات الثقافة الشعبية في كل من الفيلمين ،وتقييم التجسيد وهذا من خلال تقييم أهم تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية في كل من فيلم "جبل باية "الربوة المنسية" لنستطيع تحديد نقاط التقاطع ،الإختلاف بين تمثلات كل فيلم لنخرج بعلاقة التمثلات بواقع الثقافة الشعبية القبائلية.

لنختم الدراسة بنتائج نائية حاولنا من خلالها الولوج إلى إجابات للتساؤلات المطروحة في البحث،سمحت لنا بصياغة خاتمة البحث،ورأينا ضرورة ارفاق دراستنا بقائمة المراجع،وبعض الملاحق المهمة.

I -1- إشكالية الدراسة:

تستدعي المقاربة السيميولوجية لموضوع الثقافة الشعبية،عدم الاقتصار على المسائل التجريدية البعيدة عن الحقيقة الواقعية،إذ أنه من الضروري معالجة قضايا الثقافة الشعبية انطلاقا من ممارسات وسلوك الأفراد في الحقل الاجتماعي الواقعي،أو في خضم التمثل الثقافي ا لسد على سبيل المثال في الأفلام السينمائية.

يمكن أن نعلل هذا بكون الثقافة الشعبية إنتاج إنساني،يخزن في ذاكرة أفراد الجماعة البشرية، على شكل نمط من أنماط الصور الذهنية، لترسم عبر رموزها المعنوية،ودولها الضمنية، علامات دالة عن حياة الأفراد،وطرائقهم في التفكير والعمل والسلوك. تتعدى ذلك، لتصبح كلا شاملا لقوى روحية،ثقافية،قيمية وعرفية، من شأنا أن تكون الموجه الأساسي لسيرورة ا لتمع ونشاطه،لتكون بذلك نموذجا من نماذج الصور الإيقونية ،والتي بفضلها يمكن قراءة التمثل الثقافي،وتصنيفه ضمن سيرورة الإبداعات البشرية،ومن ثم فهم وتأويل دوالها الرمزية وإلحاقها بفضائها السيميائي الخاص با.

فالتمثل الثقافي وعاء رمزي،يحوي رموزا خاصة بالثقافة الشعبية،تترجم علاماتا المعنوية،الصورة الثقافية المشتركة، التي ترسم با الجماعة البشرية تصورها الخاص لسلسلة الأعراف السائدة، القيم الموروثة والعادات المكتسبة،وكثيرا ما تتسع محدداته الرمزيةلتشمل علامات اعتباطية، منبعها الدين والمعتقدات وما إلى ذلك من عناصر أخرى،يمكن أن تتجلى في العديد من السلوكات الطقيسة والصور الحركية على اختلاف معانيها المشتركة.

بمثل هذه الخصوصيات،يحفظ التمثل الثقافي هوية الجماعة البشرية،ويدون عناصر الثقافة الشعبية في الذاكرة الجماعية،لتكون له كـ ا تتوارثه الأجيال على تتابع تزامنها،وتتغذى في ذات الوقت بسمات تنفخ فيها الروح والقابلية على لمّ التناقضات ،وتغيير وتبديل النماذج والأنماط الفكرية ،التعبيرية والشعورية.

ما من شأنه أن يسمح بجعل هذا التمثل،صورة ثقافية معنوية تشكلها الجماعة البشرية،وتتداول رموزها،لتصبح منطقة مشاركة كلية ،يغلب عليها الطابع ا لازي،الرمزي،الطقوسي،وترتبط مباشرة أشد الارتباط بالحاجات الروحية واليومية للإنسان.

كما تسمح هذه الصورة بتأكيد حقيقة كون الثقافة الشعبية نمطا من العيش،يجسد أبعاده مظاهر السلوك والاعتقاد والنشاط الجماعي المحدد لكل ما هو مقبول اجتماعيا،كما ترسّخ في الوقت ذاته سلسلة القيم الخارجة عن نطاق ٱتفاق الجماعة وقبولها،لتضم بذلك نظاما علاماتيا خاصا،يجمع بين دوال الصور الحركية التي تشكلها السلوكات الطقسية،والمعاني المرتبطة بها على اختلاف البعد التداولي لها،كما يضم في ذات الوقت،علامات أخرى،تحددها أنساق ثقافية تدخل في إطار العرف الإجتماعي.

لكن هذا التصور الرمزي لنشاط الجماعة،تدخل في نطاقه ،وفي ذات الوقت كل القيم التي تصور الجماعة على أساسها نفسها وعلاقتها بشاكلاتها من الجماعات الأخرى ،وبواسطة هذه العناصر تسعى إلى نشر التنظيم وتقويته، لاسيما إذا ما أخذنا بعين الاعتبار كونها تنطوي على عناصر متعددة تتجاوز ما قاله " Taylor " في تعريفه لها بوصفها :**"ذلك الكل المركب الذي يشمل على المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعادات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع"** [1]،إلى شموليتها لعلامات محددة لرمزية عناصر أخرى تندرج ضمنها مكونات مادية وأشياء ملموسة من لباس ،معمار ،صناعات تقليدية وألوان خزفية،ما من شأنه أن يصنفها ضمن الأنساق العلاماتية الدالة،والتي يتحول شكلها الظاهري،البسيط والملموس إلى مستوى أعمق،نستنطق من خلاله عناصر ضمنية،مرتبطة بالسياق الثقافي الذي يحتضنها.

كما تشكل مع التراث الشفوي والرمزي ،من قصص ،الأشعار ،الألغاز ومختلف الأساطير ،الخرافات والقيم،نموذجا من نماذج النصوص الثقافية،والتي يعتبرها التحليل السيميولوجي وحدة من الوحدات الدالة التي تبنى عليها سيميولوجيا الثقافة.

كل هذه النقاط، تؤهل التمثل الثقافيلأن يشملالعديد من الخصائص المحددة لهوية الجماعة البشرية،ويرسم معالمها الرمزية والإيقونيةضمن الإنجاز الإنساني،لا سيما إذا ما أخذنا بعين الإعتبار انطواءه على عموميات ثوابت ،متغيرات وخصوصيات.وغالبا ما يعود الفضل لهذه الأخيرة في تمييز الصورة الثقافية التي تتقاسمها الجماعة البشرية،وتتبادل مفاتيحها الدلالية، وعلى أساسها يتفاعل الأفراد الذين يكتسبون هويتها باعتبارهم يفهمون رسائلها ورموزها ،ويشاركون في تكوينها وتركيبها وترويجها عبر رسائل ضمنية تشكل الخصوصية الرمزية للجماعة البشرية ومحركها.

---

[1] عاطف وصفي، الأنتروبولوجيا الثقافية،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،لبنان، بدون سنة، ص 66 .

من أجل هذا،نجد انطواء تمثلات الثقافية الشعبية على علامات مشتركة،لا تختلف في تأويلها الذاكرة الجماعية،وتنفرد في ذات الوقت برموز ثقافية،تميز الجماعة البشرية والحقل الثقافي الذي يحويها،وهي المعيار الذي يسمح بتصنيف الثقافات،كما يحدد في الوقت ذاته التنوع الدلالي في العلامات،واختلاف القراءات السيميائية لمختلف الصور والنصوص الثقافية،وبناء على هذه الرموز الخاصة،تتحدد الهوية الثقافية للجماعة،والتي تنسب إليها رموز ثقافية خاصة،فيقال عن ثقافة ما أنها معروفة بطابعها الأسطوري العقائدي،وعن ثقافة أخرى أنها فولكلورية أدائية,وهكذا.

تسمح هذه الميزة برسم أول خاصية تتميز بها الصور الثقافية المحددة لتمثل الثقافة الشعبية الأمازيغية،على اعتبارها تؤمن بعناصر لا تنفصل عن خصوصية الأفراد المبدعين لها،إذ تؤمن بكل ما هو أسطوري عقائدي،كما تشدد على مبدأ العرف،وسيادة التسيير الجماعي،والسيطرة الذكورية،ناهيك عن كونها ثقافة قيمية،تمجد ما هو قدسي،وتلتمس من معالمه ما يدعم وجود الفرد وقوته من خصوبة،شرف،رجولة.

كما تصنفها ضمن الصور المعنوية الرمزية،والتي رسم أبعادها العلاماتية الإدراك البشري عبر سيرورة التجربة الإجتماعية المشتركة،لتكون بذلك نسقا علاماتيا ذهنيا،تدونه الذاكرة الجماعية وتتداولة على شكل علامات اعتباطية،تكتسي بفعل البعد التداولي معان جديدة،تحدد مستويات أخرى للقراءة الضمنية،ما من شأنه أن يشحن العلامات بمعان جديدة،ويحور المعاني الأصلية لها وفق مقتضيات الفضاء السيميائي الذي يحويها،ويتعمق أثر البعد التداولي وفق خصوصية السياق الثقافي الامازيغي،على اعتباره شفوي رمزي،ترسم أبعاده صور معنوية تتناقلها الموروثات الشفوية،والسلوكات الطقسية على اختلاف أبعادها.

لكن هذا التمثل الثقافي الذي كان على مر الزمن صورة المجتمع ودعامته الأساسية،كثر في شأن علاقته بوسائل الإعلام الجدل وتعددت في خضمه المذاهب وتشعبت، بين من يرى فيها خطرا على قيم متأصلة ويسعى إلى مواجهة تأثيرها على اعتبارها تعمل على تذهيب العديد من المبادئ والقيم،وتذويبها في الصناعة الإعلامية المرافقة للإنتاج الجماهيري ،وبين من يأخذ هذه الوسائل قاعدة جوهرية لبث الروح في معالم الثقافة الشعبية ومن ثم السعي على سيرورتها وعيشها لأيام أو أجيال إضافية.

لا يتعلق الأمر في الواقع بطبيعة كل عنصر من هذه العناصر ،ولا بخصائص كل واحد منهما ،فمن جهة يمكن لوسائل الإعلام أن تعكس الواقع وتدعمه وتحافظ عليه وعلى ثباته،ومن جهة أخرى يمكن لها أن تصنع ما من شأنه أن يشوه هذا الواقع ويعارض أية صورة من صوره.

وقد ينطبق هذا بصورة قوية على العلاقة الرابطة بين السينما والتمثل الثقافي، حيث أن لكل واحد منهما وزنا وقيمة في المجتمع من حيث سعيهما على بلورة قيم وعادات ومبادئ هذا الأخير، لدرجة تختلط فيه

العديد من العناصر ليكثر التساؤل حول محل كل واحدة منهما في هذه الصناعة، كما يمكن أن تدخل صناعة السينما في محركات الثقافة،فتصبح عنصرا حيويا فيها ،يحرك مجراها ويدعم استمراريتها لاسيما حينما توجه هذه الأخيرة لتدعيم الثقافة الشعبية.

يعكس هذا الإشكال، العلاقة القائمة بين تمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية والإنتاج السينمائي الجزائري إذ تتمتع الثقافة المحتضنة لهذه الصور الذهنية بالعديد من الخصوصيات ،والتي تجعلها موغلة في القدم وعريقة عراقة التاريخ وامتداده ،لدرجة تسقط فيها بعض المظاهر وتتجلى أخرى محلها،فتندثر على إثر ذلك العديد منها وتشوه أخرى أو تعدل مع مرور الزمن واختلاط الأجناس وتفاعلها مع بقية الثقافات ومختلف الحضارات ، ولا يبقى لبعضها سوى سلسلة الصور الذهنية ، تبثها وسائل الإعلام حينما تطابق برامجها الواقع.

تتعمق هذه الفكرة حينما نأخذ بعين الإعتبار اتساع نطاق هذه الثقافة ،ليشمل فضاؤها السيميائي ثقافات فرعية تندرج تمثلاتا ضمن السياق العام لها،وتختلف فيما بينها في بعض الجزئيات،ما من شانه أن يميز بين خمسة صور فرعية،ترسمها تمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية،فنجد منها،القبائلية،الشاوية،الشنوية،الترقية المزابية،الشلحية،وتنفرد كل صورة بلهجتها التي تؤطرها وبخصوصية البعد الجغرافي الذي يحوي علاماتا.

بيد أن الصور الثقافية المندرجة ضمن تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية، أكثر تمثيلا في الإنتاج السينمائي الجزائري،إذ وصل الحد إلى خلق تيار يبحث عن جعل هذه التمثلات محور الأفلام السينمائية وموضوعها الأساسي ، وذلك من خلال تسليط الضوء على العديد من المظاهر الراسخة في الثقافة الشعبية القبائلية،وتمثيل مجرياتا بالصوت، الحركات والصورة .ومن الأفلام التي أنجزت ضمن هذا التيار فيلمي : **"جبل باية"" لعز الدين مدور"و"الربوة المنسية"" لعبد الرحمان بوقرموح** "،حيث كثر في شأنما الحديث وتنامى النقاش،المدعم لمسألة تجسيدهما لأبعاد الثقافة الشعبية القبائلية،كنموذج حي من الثقافة الأمازيغية،عبر نمط من أنماط الصور الحركية،ومن ثم إعادة إحياء هذه النماذج والأنماط عن طريق بعث الروح في رموزها وعلاماتا.

يسمح هذا النقاش بإثارة العديد من التساؤلات المرتبطة بطبيعة الأبعاد الإيقونية والرمزية للصور الفيلمية التي تنطوي عليها مقاطع هذه الأفلام،وعلاقة هذه الأبعاد بتمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،كما يفسح المال للتساؤل عن خصوصية التمثل الثقافي الذي تحويه هذه الصور،وعلاقته بالفضاء السيميائي للثقافة الشعبية

القبائلية،ومختلف الأبعاد الطقوسية والرمزية التي يتميز بها هذا الفضاء كجزء لا يتجزأ من الثقافة الشعبية الأمازيغية.

كل هذا وغيره يدفعنا إلى التساؤل حول العلاقة بين الإنتاج السينمائي الجزائري وتمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية وكيف تم تمثيل هذه الأخيرة في الأفلام السينمائية ،المنتجة وأي العناصر قد تجسدت فيها،وماهي الأبعاد الضمنية التي تحويها .

ومن شأن هذا أن يدفعنا لطرح سؤال جوهري يتمثل في:

- كيف تجسدت تمثّلات الثقافة الشعبية القبائلية في فيلمي:"جبل باية" و"الربوة المنسية"؟ وماهي الأبعاد الضمنية للصور الثقافية البارزة من خلالهما ؟

ولإثراء الإشكالية المطروحة سنقوم بطرح التساؤلات الفرعية الآتية التي تمثل ركائز أساسية لتفكيك هذه الإشكالية وتتمثل في:

- ما هي أهم تمثّلات الثقافة الشعبية القبائلية التي تم إبرازها من خلال فيلمي:"جبل باية" و"الربوة المنسية"؟

- ماهي تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية التي يشترك في تجسيدها فيلمي:"جبل باية"و"الربوة المنسية".

- ما هي الصور الثقافية التي تميز تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية في فيلم "جبل باية" عن تمثلاتها في "الربوة المنسية"؟

- هل توجد علاقة بين الأبعاد الدلالية لتمثل الثقافة الشعبية القبائلية المجسدة في الفيلمين،والفضاء السيميائي الذي يحويها؟

- فيما تتجسد المعاني الرمزية للتمثلات المادية المجسدة في فيلمي :"جبل باية"و"الربوة المنسية"؟

- ما هي المعاني الرمزية للتمثلات الطقوسية والأسطورية المجسدة في الفيلمين؟

- ما علاقة تنظيم الأسرة في الفيلمين،بالفضاء السيميائي الذي يحوي الثقافة الشعبية القبائلية؟

I -2- أهمية الدراسة :

تنبع أهمية الدراسة من حيث تناولها لموضوع يأخذ مجالا أوسع في الدراسات السيميائية ،ألا وهو تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية على اعتبارها حقلا خصبا ،غنيا بالدلالات التي من شأنها أن تكشف الستار عن نمط عيش المجتمع وإبداعاته خلال فترة زمنية محددة .

يسمح بدراسة الثقافة الشعبية القبائلية من وجهة أخرى، بعيدا عما هو وصفي استنتاجي ،من خلال التطرق إلى حيثياتا بشيء من التحليل والاستقراء ،قصد تحديد مختلف المعاني والدلالات التي تنقلها هذه التمثلات على رؤى الإنتاج السينمائي،وخصوصية الصورة المتحركة .

كما يمكن لهذه الدراسة أن تعطي بعدا جديدا للسينما، من حيث اعتبارها وعاء حاويا للرموز الثقافية،يصلح اعتباره عينة لمقاربة المعاني التي تنطوي عليها هذه الرموز، ولما لا معايشة هذه التمثلات والدخول في فحواها استنادا على خاصية أساسية تتمتع با السينما،تتمثل في إعادة إحياء الواقع ودفع الجمهور إلى معايشة لحظات هذا الواقع والتفاعل مع أحداثها المختلفة.

و تكمن أهمية هذه الدراسة في كونا تتعرض للثقافة الشعبية القبائلية ودلالاتا المختلفة،ليس فقط في خطاب لغوي ،لفظي ومكتوب،إنما في خطاب بصري مسموع ،وهذا من شأنه أن يولد إيحاءات عديدة كامنة في تمثلات الثقافة الشعبية،و التي لا تستطيع الرسالة الشفوية أو المكتوبة تمريرها بقدر ما تقوم الرسالة السمعية البصرية عبر الفرص التي تفتحها لمعايشة الواقع ببعديه الزماني والمكاني.

I -3- أسباب اختيار الموضوع:

خلف كل بحث علمي دوافع كامنة في نفسية الباحث، تلح عليه باستمرار وتجعله لا يلقى إلا الولوج فيه سبيلا نحو تحقيق راحته الفكرية،وهو الشيء ذاته مع بداية كل بحث علمي، فجملة من الأسباب الذاتية والموضوعية كانت وراء اختيارنا لهذا الموضوع، أما الذاتية منها فتتمثل في:

- الإهتمام بالحقل السيميولوجي ومجالاته الدراسية الدلالية والتواصلية.
- الرغبة الذاتية في التعمق في سيميولوجيا الثقافة،والتخصص في تحليل النصوص الثقافية.
- الإهتمام الخاص بالثقافة الشعبية و تمثلاتا المختلفة ،لاسيما فيما هو متعلق بالثقافة الأمازيغية.
- الإحتكاك الشخصي بمظاهر الثقافة الشعبية القبائلية،وتمثلاتا المختلفة.

في حين تكمن الموضوعية منها في النقاط التالية:

- قلة الدراسات التي تتم بتمثلات الثقافة الشعبية وبصفة خاصة تجسيدها في مختلف الوسائل الإعلامية، وإن وجدت، فإنا وصفية تاريخية بعيدة بصفة كبيرة عن الحدث الواقعي والتفاعلي الذي تصنعه السينما والإيحائية التي تظهر في مشاهدها المختلفة.
- الثقافة الشعبية القبائليةلم تلق حظها من التفسير والتحليل في خضم الدراسات السيميولوجية ،التي انصبت على الإشهار ،الكاريكاتور ،الصور الفوتوغرافية...وأهملت هذا اﻟ ال الغني بالدلالات والرموز .

- مثلما نجد العديد من التمثلات الثقافية يكتنفها الضياع والاندثار والتناسي بسبب تغير المجتمع وتطور بنيته ووسائله ،وسمح لنا بحثنا هذا بالاحتكاك بالبعض منها وفهم معانيها.

- تفتح هذه الدراسة المجال واسعا للغوص في خصوصيات المجتمع القبائلي ومختلف الجوانب المنظمة له، والمتعلقة بمجالات عدة للحياة.من هذا المنطلق نجدها مرآة عاكسة لطبيعة مجتمع عريق عراقة التاريخ وخصوصية الحياة فيه.

-قلة الدراسات التي تهتم بالمضامين الثقافية للسينما ،ومعظم الدراسات الموجودة منها ينصب اهتمامها على التأثير وإشكالاته المتعددة ،بغض النظر عما هو ثقافي حضاري في المضامين التي تروجها الوسائل المعروضة عبر هذا النسق التواصلي المصور.

I -4- أهداف الدراسة:

يتحدد الهدف الأساسي لهذه الدراسة في كشف الستار عن تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية التي تظهر في الأفلام السينمائية التي تعرض هذه الأخيرة ،ومن ثم فهم مختلف المعاني والدلالات التي تتضمنها واستنطاق أبعادها الرمزية، ويتجسد ذلك من خلال:

- إبراز تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية التي تم إبرازها من خلال فيلمي:"جبل باية"و"الربوة المنسية".
- التوصل إلى معرفة الصور الثقافية المحددة لتمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،والتي يشترك في تمثيلها فيلمي:"جبل باية"و"الربوة المنسية" وإبراز مواقع الإختلاف بينهما.
- استنطاق الأبعاد الضمنية للعلامات الثقافية،والتي تحدد رمزية الثقافة الشعبية القبائلية في كلا الفيلمين.
- المقارنة بين تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية في كلا الفيلمين،وربطهما بالسياق الثقافي لها،لمعرفة مدى مطابقتها لهذا السياق.
- الإحتكاك بمختلف المعاني الرمزية المرفقة بالتمثلات الطقوسية والأسطورية الكامنة في فيلمي :"جبل باية"و"الربوة المنسية"،ومعرفة مدى استمرار تداول هذه الرموز والمعاني.
- الإسهام بتراكم معرفي في مجال البحث السيميولوجي لاسيما فيما هو متعلق بالثقافة الشعبية.

I -5- منهج الدراسة وأدواتا:

I-5-1:منهج الدراسة:

يستند كل بحث علمي على **منهـج** منتظم وواضح يحدد مسار ونتائج الدراسة بشكل يُجيب عن الإشكالية والتساؤلات المطروحة، وهذا الوضع يستدعي أن يكُون البـاحث على علم كبير بأهمية الجوانب المنهجية في إقامة البحث، وهذا بالاعتماد على مجموعة من الخطوات المنتظمة والمحددة التي تمكن الباحث من الوصول إلى نتائج الدراسـة [1].

وللإجابة على الإشكـالية والتساؤلات المطروحة ،ارتأينـا استخدام التحليل السيميولوجي،إذ بواسطته نستطيع الوقوف على الدلالات الخفية والمعاني الباطنية لتمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية من خلال فيلمي "جبل باية"و"الربوة المنسية" .

فالتحليل السيميولوجي يبحث عن الدلالات الخفية للأنساق السيميولوجية،والتي من خلالها نستطيع الوصول إلى معناها الحقيقي ومضمُونا الخفي لكون التحليل السيميولوجي حسب **"رولان بارث"Roland BARTHES":"شكل من أشكال البحث الدقيق** في **المستويات العميقة للرسائل الإيقونية والألسنيةبحيث يلتزم فيها البـاحث الحياد نحو الرسالة، والوقوف على الجوانب السيكولوجية والإجتماعية والثقافية التي من شأنا المساعدة** في **تدعيم التحليل"[1].**

يعرف **"هايمسلف لويس"** التحليل السيميولوجي بأنه مجموعة من التقنيات والخطوات المستعملة لوصف وتحليل شيء باعتبـار أن له دلالة في حد ذاته، وبإقامة علاقات مع أطراف أخرى من جهة أخرى، والتحليل السيميولوجي يغوص في مضامين الرسالة والخطابات الإعلامية، ويسعى لتحقيق التحليل النقدي، فهو تحليل كيفي واستقرائي للرسـالة ذُو مضمون كـامن وباطن[2].

من أجل ذلك،اعتمدنا التحليل السيميولوجي للأفلام،والذي من خلاله استعنا بأسس سيميولوجيا اللغة السينمائية،والتي من خلالها ربطنا العناصر التقنية والفنية بمختلف الأبعاد الاجتماعية، الثقافية، السيكولوجية والسياسية،كما أقمنا العلاقات السيميولوجية بين معاني الدوال الضمنية للعلامات الإيقونية،ومختلف المعاني التي تولدها الرسالة اللفظية المرافقة لها،خاصة وأن الفيلم عمل فني متعدد اللغات والشفرات ،قادر على

---

[1]Maurice Angers **: Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines**, casbah édition, Alger, 1997, p09.

[1] Roland Barthes, Elements de la sémiologie ; Revue communication n°04,Edition Seuil,Paris,1964,p133

[2]Judith Lazar,**La sociologie de la communication de mass** ,a colin, paris,1991, pp133-138.

توليد معاني كثيرة تنطوي عليها النصوص الفيلمية ،كما ُيقيم دلالات على منهج سردي (تحليل روائي) ومعطيات بصرية وصوتية (تحليل أيقوني)[3].

وقصد الإحتكاك بالعلامات الثقافية والشفرات المرتبطة بالثقافة الشعبية الأمازيغية في فيلمي:**"جبل باية"و"الربوة المنسية"**،اعتمدنا التحليل النصي والذي من خلاله نعتبر الفيلم نصًا تشكل عناصر اللغة السينمائية من "لقطات،موسيقى،الصوت،زوايا التصوير،حركات الكاميرا...مفردات هذا النص ،تتكامل في دلالتها لنقل الفكرة الفيلمية وتدعيم أبعادها الضمنية[1].

يقُوم التحليل النصي على اعتبار الفيلم نصايتكون من ثلاثة مفاهيم أساسية وهي[2]:

- **النص الفيلمي:** وهو الذي يعتبر الفيلم خطابا وهذا الخطاب يتكون من مجموعة من النصوص.
- **النظام النصي:** وهو النسق العام الذي من خلاله تتحد وتتكتل النصوص الفيلمية لتولد المعنى العام للفيلم.

-**الشفرات**:تصنف كأصغر وحدة من وحدات النصوص الفيلمية،تتحد بمعانيها لتشكل النص الفيلمي،ومجموع النصوص الفيلمية،تشكل بدورها النظام النصي.

يدعم هذا ما أشار إليه "**Christian Metz**"بقوله أن التحليل النصي يتعامل مع الفيلم كخطاب دال بتحليل بنيته الداخلية ودراسة المظاهر والأشكال المشكلة لهذه البنية،خاصة وأن اللغة السينمـائية تشمل على مظهر خارجي يمثل المعنى التعييني للرسالة،وعلى المضمون الداخلي الذي يحمل معـاني ضمنية، وهذه الصورة تعكس واقع معـاش وهو المرجع الذي أخذت منه،أو التمثل الذي يسير عليه هذا المرجع[3].

---

[3]Aumont Jaques, Marie Michel, <u>l'analyse **des films**,</u> Nathan université, paris 1989, p07.

[1] Ibib ;p66

[2] Ibidem

3محمود إبراقن،**<u>المدخل إلى سيميولوجيا الاتصال</u>** ،ط1، بنغازي، ماي 1995 ص12.

[3]Marcel Martin : **<u>Le langagecinématographique</u>**, paris, les éditeurs français réunis, 1997 p51.

وبما أننا بصدد دراسة تمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية على اعتبارها كلا متناسقا متكاملا من الشفرات،نجد أنه لا بد من الوقوف أثناء تحليلنا على ما أتى به بيير قيرو في تحليل الشفرات ،ومحاولة إسقاطه على فيلمي "جبل باية"و"الربوة المنسية"ومن ثم التعمق أكثر في دلالات ومعاني ورموز الثقافة الشعبية الأمازيغية.لذلك،اعتمدنا على استنطاق الشفرات الوثيقة الصلة بهذه الثقافة،ويتعلق الأمر بما يلي[4]:

1-الشفرات الاجتماعية:les codes sociaux

الإنسان هو مادة العلامة وحاملها، فالشفرات الاجتماعية يعبر من خلالها الفرد هويته وانتماءه إلى الجماعة ومن خلالها كذلك يعلن عن هذا الانتماء[5].

أ- **الرموز أو الدلائل: les signes:** إن أول شرط تفرضه الحياة الاجتماعية هو معرفة هوية من نتعامل معهم، سواء كانوا أفرادا أم جماعات وهذه هي وظيفة الشارات insignes والشعارات .enseignes.

- **الرموز الدالة على الهوية ، الشارات والشعارات les signes d'identité** : وهي علامات تشير إلى انتماء الشخص إلى جماعة اجتماعية أو اقتصادية وتتمثل وظيفتها في الإفصاح عن تنظيم المجتمع و العلاقات القائمة بين الأفراد.

- **الأسلحة و الأعلام و الطوطمات: les arms les pavilions les totems** : و تشير إلى الانتماء إلى عائلة أو عشيرة أو مدينة .

- **اللباس الموحد: les uniforms:**وهي تشير إلى :

- جماعة اجتماعية group social :نبلاء, بورجوازية،البسطاء.
- جماعة مؤسسية institutionnel:جيش, كنيسة, جامعة.
- جماعة مهنية:professionnel:الجزارون, الطباخون, البناءون.
- جماعة ثقافية culturel:جمعية رياضية, فرقة موسيقية.
- جماعة عرقية ethnique :البروتون bretons, الألزاسيون.

- **الشارات و الأوسمة:les insignes et les décorations:**

وهي بقايا رمزية من الأسلحة و البذل , تعد الأوسمة استمرارا لتقاليد الفروسية في حين تومئ الشارات إلى الانتماء إلى مختلف الجماعات و الجمعيات[1].

---

[4]Pierre Guiraud,la sémiologie,PUF,France ;1997,p 97

[5] - Ibidem.

[1] ibid,P.100.

- **الوشام ومظاهر الزينة(ماكياج) و أشكال الحلاقة**: les montages les maquillages-coiffuresهي كذلك إشارات مسنة في التمعات البدائية ,بل أنا ما تزال حية في موضتنا.

- **الأسماء و الألقاب:**les noms et surnoms، تمثل العلامات الدالة على الهوية الأكثر شيوعا وبساطة وتكون معللة دائما إذ تعين الشخص انطلاقا من انتمائه إلى عائلة أو عشيرة أو سماته الجسدية (أبيض, أعور).

- **الشعارات**:ensigns:تعين أشياء أكثر ما تعين جماعات من الأشخاص وهي أشياء ذات صبغة اجتماعية فقبل ظهور ترقيم المنازل ,كانت تعرف البنايات انطلاقا من الشعار الموضوع عليها.

- **الوسوم الصناعية**: les marques de fabrique :تتحدد وظيفتها في التأشير على مصدر السلعة[1].

- **رموز الآداب**:les signes de politesse: تشير علامات الهوية إلى الانتماء إلى جماعة أو وظيفةلكن الناس يتواصلون فيما بينهم كذلك وهم يستعملون لهذه الغاية الشارات و هي تتغير حسب الظروف.

- نبرة **الصوت**:le ton de voix : تعد من الوسائل الدالة على طبيعة العلاقة بين المرسل والمتلقي فقد تكون حميمية أو سافرة أوآمرة.
- **أشكال التحية و صيغ الآداب**les salutation et formules de politesse::

لها الوظيفة نفسها و يتميزان بطابعهما ألتواضعي و اختلافهما من ثقافة إلى أخرى.

-**الشتائم**: :les injuresتمثل المقابل السلبي للتحية تبرز علامة العداء.

-**الكي ياء**:kinesique: يعرف بكونه علم الحركة وهو يعني بتحليل تعابير الوجه والإيماءات.

-**علم البونية**: توظف المكان و الزمان , ذلك أن المسافة التي تفصلنا عن مخاطبنا لها دلالتها.

-**الطعام**:la nourriture:يشكل أحد الملامح التي تعرف با الجماعة وآدابا , فرفض دعوة للشرب تعبر في بعض الأوساط عن الاهانة[2].

ب-السنن: les codes :

---

[1] - Ibid, P.101.

[2] Ibid,P, P.101.106.

- البروتوكولات:les protocoles: يعتبر التمع جماعة من الأفراد الذين التفوا للقيام بفعل اجتماعي لكل منهم موقعه ووظيفته،يتحدد كل واحد منهم انطلاقا من العلاقات العائلية والدينية والمهنية التي تربطه بالآخرين , و يلزم أن تكون هذه العلاقات ظاهرة و معترف با,فعندما يلتقي الأفراد لانجاز فعل اجتماعي "**action commun**"يجب أن يكون هناك ما يدل على الحاكم والمحكوم والمانح من الممنوح والداعي من الزائر،كل هذه العلامات،تمثل نمطا من أنماط الشفرات الثقافية،وهي التي يطلق عليها **"البروتوكولات"**[3].

من زاوية أخرى،اعتمدنا تحليلا متعدد المقاربات،في المحور المتعلق بسيمياء تمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية،والذي من خلاله اعتبرنا العديد من تمثلات هذه الثقافة نصا ثقافيا يصلح تحليله سيميولوجيا،لذلك استعنا بأسس تحليل سيميولوجيا الثقافة والتي تقتضي البحث عن خصوصيات الفضاء السيميائي للتمثل الثقافي،ووظفنا في ذلك أسس تحليل كل نص،فللباس أسسه الخاصة،وللعمران أسس أخرى متعلقة به وهكذا.

I-5-2:أدوات الدراسة :اعتمدنا في دراستنا هذه على أدوات منهجية متنوعة،هذا للوصول إلى تحليل أعمق لتمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية في فيلمي :"جبل باية"و"الربوة المنسية"،ويمكن تصنيف هذه الأدوات وفق ما يلي:

أ-أدوات متعلقة بتحليل الأفلام:تسمح هذه الأدوات بتحليل الفيلم وتجزئة بنيته إلى مكوناتا الأساسية ،ثم إعادة بنائه لأهداف تخدم التحليل انطلقنا من النص الفيلمي "**texte filmiquele**" لتحديد العناصر المميزة للفيلم، وبعد تجزئته،يتم تأسيس الروابط (**les liens**) بين مختلف العناصر المعـزولة،من جملة هذه الأدوات،نجد كا يلي[1]:

- الأدوات الوصفية "Instrument descriptif": وتضم هذه الأدوات تقنية التقطيع التقنيالتجزئة، ووصف صوّر الفيلم .

أ- **التقطيع التقني " découpage technique**":تشير هذه العملية إلى وصف الفيلم في حالته النهائية، ويرتكز على نوعين من الوحدات وهما اللقطات والمتتاليات"plans-séquences" والتقطيع

---

[3] - Ibid, P.108.

[1]فايزة يخلف ، **خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي،** دراسة تحليلية سيميولوجية أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال ، الجزائر، 2006, ص 8.

التقني عملية إلزامية في انجاز وتحليل أي فيلم في حالته النهـائية ومن أهم العناصر التي تؤخذ بعين الاعتبار في التقطيع التقني نجد[2]:

- **اللقطة "plans":** وتشمل علي رقم اللقطة، سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركات الكاميرا.

- **شريط الصوت "Bande sons"**:وتشمل علي الموسيقي، الصوت والحـوار، وعلى المؤثرات الصوتية.

-**شريط الصورة "Bande image"**:ويشمل على محتوى الصورة، الشخصيـات، المكان والأشياء.

ب-التجزئة: "segmentation " وتتمثل هذه التقنية في عملية تحديد المتتاليـات،أو المقاطع الفيلمية،على اعتبارها مجموعة من اللقطات المتتالية التي تنصب حول فكرة جزئية من أفكار الفيلم.

- **وصف صور الفيلم**:**(description des Images)** وتعنى تحويل الرسائل الإعلامية والمعاني التي يحتويها الفيلم إلى لغة مكتوبة، وتعطي هذه التقنية التفاصيل الخاصة لمحتوى الصورة،ومختلف الأبعاد الضمنية لها[1]- **الأدوات الاستشهادية:(Instrument citationnels)** وتشمل بدورها ما يلي:

أ- نسخة من الفيلم :(Extraits de film) تستخدم كأداة من الأدوات الإستشهادية،يتحدد الهدف الرئيسي منها في عرض الأفكار بشكل دقيق وتسهيل عملية التحكم في التحليل باستخـدام تقنيات أخرى تُساعد على فحّص هذه النسخة ومنها: التصوير البطيء والوقوف عند الصورة.[2]

ب- الوقوف عند الصورة:تسمح باكتشاف أدق وأبسط الدلائل والعنـاصر التحليلية التي قد تمردون مشاهدتنا أثناء تعاقب لقطات الفيلم،كما يمكن اعتبارها كنمط أو نوع خاص لتحليل الأفلام بتجميد (figer) مؤقتاً اللقطات أثناء تعاقبها وهذا ما يسمح بقراءة الصورة واستخراج أهم مكوناتها[3]

- **الأدوات الوثـائقية:** وتشمل على المعلومات السابقة واللاحقة لبث الفيلم.

أ- **المعلومات السابقة لبث الفيلم:** وتشمل المعلومات والوثائق عن السيناريو، ميزانية الإنتاج التصريحات والروبورتجات، المقابلات الصحفية عن الفيلم قبل بداية عملية البثّ والتصوير ...الخ.

---

[2]Aumont Jaques, Marie Michel : Op. cit, p37

[1]Aumont Jaques, Marie Michel : Op.Cit,p51.

[2]Ibid, p56.

[3]Ibid, p36.

ب- **المعلومات اللاحقة للبث:** وتشمل على المعلومات المتعلقة بالتوزيع، عدد النسخ الموزعة أماكن البيع والنشر، الدخل، والمعلومـات المتعلقة بالتحليل والنقد[4]

في تحليلنا السيميولوجي لفيلمي **"جبل باية"،"والربوة المنسية"** سنقوم بمشاهدة الفيلم عدة مرات لرصد الأفكار الرئيسية للفيلمين ومعرفة أهم التفـاصيل والأحداث.ثم نقوم بتحديد أهم المقاطع والمتتاليات محل الدراسة باستخدام تقنية التصوير البطيء والوقوف عند الصورة بغرض فحص ومعرفة عناصرها بدقّة،ثم ننتقل إلى قراءة الصور قراءة خاصة،تسمح بتحويل العناصر والدلائل البصرية والسمعية التي تحتويها الصورة إلى بيانات وعناصر مكتوبة،ونكون بذلك قد استكملناالمرحلة الأولى في التحليل، من خلال تحديد"**المستوى التعييني**"بطرح السؤال **ماذا**؟ وتأتي بعدها المرحلة الثانية في التحليل أي تحديد **المستوى التضميني** بطرح السؤال ثم **ماذا** ؟،والذيمن خلاله سنبحث عن الأبعاد الضمنية للعناصر التقنية المسجلة في المستوى الأول.

ب-أدوات متعلقة بالتحليل السيميولوجي:على اعتبار أن التحليل السيميولوجي تحليل كيفي،استقرائي يهتم بالتكامل الدلالي بين المرجعية الخارجية المتمثلة في إحصاء الكلمات والأفكار التي يتضمنها الخطاب وموقعها فيه

وبين المرجعية الداخلية المتمثلة في قراءة ما وراء سطور الخطاب واستبصار بنيته[1]،فإنه لا بد اعتماد الأدوات السيميولوجية المتمثلة في القراءة،التفسير،التأويل والنقد،حيث نتعامل مع النص السيميائي كوحدة دالة،تقوم بقراءتا وتفسير علاماتا وفق ما يتناسب مع القراءة السطحية،ونستعمل النأويل والنقد في المستوى الضمني،أي القراءة الضمنية،والتي تسمح بتحديد مختلف الأبعاد المرتبطة بتمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية.

ج-أدوات متعلقة بالبحث الميداني:

-المقابلة:فهي التفاعل اللفظي يتم عن طريق مواجهة،يحاول فيه الشخصالقائم بالمقابلة أن يستثير معلومات أو آراء أو معتقدات أشخاص آخرين للحصول على بعض البيانات الموضوعية[2]،قمنا بتوظيف هذه الأداة المنهجية لجمع العديد من المعلومات المتعلقة بالمعاني الرمزية المرفقة بتمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية،واضطرنا هذا إلى التنقل إلى الميدان لاستجواب العديد من الأشخاص المسنين في قريتي**"حورة"و"أيت فرعاش"**ببلدية **"بوزقن"،ولاية "تيزي وزو".**

---

[4]Ibid, pp62, 63.

[1] فايزة يخلف،دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية،دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من إعلانات مجلة الثورة الإفريقية،رسالة لنيلشهادة الماجستير في علوم الإعلام والإتصال،جامعة الجزائر،جوان،1996 ،ص،ص 15،16

[2] رشيد زرواتي،منهجية البحث العلمي فب العلوم الاجتماعية،أسس علمية وتدريبات،دار الكتاب الحديث،الجزائر،2009 ،ص143 .

-الملاحظة:قمنا بتوظيف هذه الأداة المنهجية لتتبع واقع تمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية في الواقع،وهذا من خلال ملاحظة السلوكات اليومية للأفراد ونمط معيشتهم في منطقة "**بوزقن**"،مثلما استعملنا نفس الأداة في القراءة التعبيبة للفيلمين،إذ لم تكتف بمشاهدتما،بل سجلنا العديد من الملاحظات المتعلقة بالثقافة الشعبية الأمازيغية وتمثلاتا المختلفة.

I -6- عينة الدراسة:

تتطلب عملية إنجاز هذه الدراسة تحديد العينة، يتم من خلالها انتقاء جزء من الـتمع الأصلي،ليتم تعميمه على بقية الوحدات،فالبـاحث يختار مجموعة من الوحدات التي تمثل جزء من الـتمع العام ويقوم بدراستها والوصول إلى نتائج الدراسة[3].

ولأن مرحلة اختيار وتحديد مفردات العينة مرحلة هامة في البحثوعلى هذا الأساس، فإن موضوع دراستنا يتناول موضوع تمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية في فيلمي "جبل باية"و"الربوة المنسية"،لهذا يكون مجتمع بحثنا يشمل جميع الأفلام السينمائية الجزائرية التي تنطوي هذه التمثلات بطريقة ضمنية أو واضحة،كما يتضمن في الوقت ذاته مختلف تصنيفات هذه الثقافة من :قبائلية،شاوية،مزابية،ترقية،شلحية.

و من الصعب الإلمام بالتحليل والإستقراء والتأويل بجميع تمثلات هذه التصنيفات،كما يتعذر علينا في الوقت ذاته استنطاق تمثيلها في جميع الأفلام الجزائرية،اعتمدنا عينة قصدية، عمدية،تحكمية،اخترنا من خلالها تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،كجزء ممثل لتمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية في الجزائر،وانتقينا في الوقت ذاته فيلمي "**جبل باية" و"الربوة المنسية"،**لتضمنهما أنساقا علاماتية متنوعة،وثيقة الصلة بذه الثقافة،ويمكن تعميم نتائجها على الثقافات الأخرى،كما يشكلان مع السينما الأمازيغية صورة إيقونية،حيث يتبادران إلى الذهن بمجرد ذكر هذه الأخيرة.

وعن أهم العناصر المتعلقة بالفيلمين،نورد ما يلي:

- **جبل باية: La montagne de Baya:**
  - **المخرج:**عز الدين مدور.
  - المدة:**1 ساعة و 56 دقيقة.**
  - **نوع الفيلم:روائي تسجيلي**
  - **قصة الفيلم :**

---

[3] رشيد زرواتي،منهجية البحث العلمي في العلوم الإجتماعية،أسس علمية وتدريبات،دار الكتاب الحديث،د ط،الجزائر،2009 ،ص181 .

يروي لنا الفيلم حياة أرملة شابة لها من الشهامة والشجاعة والبأس ما مكنها من حمل قريتها إلى مواجهة عدوين أساسيين هما سطوة الباشا والمستعمر الغاشم .ومن هذا المنطلق تظهر هذه الأخيرة على هيأة امرأة مكافحة،مستقلة في قراراتا ،ولها العديد من السيمات الشبيهة ببطلة التاريخ الجزائري فاطمة نسومر [1].

هذه المرأة وبعد فقدانا لزوجها الذي قتل من قبل الباشا،تتعرض للعديد من الضغوطات التي تكشف عن نوايا قاتل زوجها في التقرب منها،لكنها لم ترضخ له بل حافظت على شرفها وشرف أهلها وقريتها،فانتقلت قسرا إلى جبال قاحلة حولتها بإرادتا وشجاعتها إلى قرية عامرة بالسكان كما حولت أرضها القاحلة إلى أرض منتجه. ورغم ما قامت به من جهود،إلا أنا لم تبلغ راحة نفسها وضميرها إلا بعد أن كبر ابنها لتبعثه لينتقم لأبيه ،فترجع للباشا فديته بعد أن مات ولده على يد ابن من قتله فيما مضى.

- **الربوة المنسية La colline oubliée:**
  - **المخرج:**عبد الرحمن بوقرموح.
  - **المدة : ساعتان**
  - **نوع الفيلم :** روائي،اجتماعي
  - **قصة الفيلم :**

يحكي لنا الفيلم إحدى روائع الكاتب المعروف "مولود معمري"،والتي في خضمها ينقل العديد من الرسائل والمعاني الوثيقة الصلة بالثقافة الشعبية الأمازيغية. في هذا الفيلم الذي أنتجه عبد الرحمان بوقرموح وفاءا لعهد قطعة للكاتب وتحقيقا لإحدى أحلامه ،يصور لنا قصة شاب مثقف،عاد من الغربة بعد أن احتك بثقافات أخرى غير ثقافته الأصلية،فيقع في العديد من القواعد التي لا يستطيع إلا أن يخضع لها ومن بينها ،المشاكل التي تتعرض لها زوجته على يد أمه بسبب عدم إنجابا لولد يحفظ اسم العائلة،ليس هذا فحسب إنما يصور الفيلم يوميات الفلاح في منطقة القبائل التي عانت بدورها ويلات الاستعمار،ومن ويلات الأوبئة التي ذهبت بأرواح الكثيرين ،لتكون الخاتمة التجنيد الإجباري للشاب المثقف أثناء الحرب العالمية ومن ثم استشهاده بعد أن تحقق حلمه في أن يكون له طفل، ومأساة الحكاية أنه مات ولم يعرف بعد بخبر حمل زوجته،وهكذا تتخبط هذه الأخيرة في العديد من المشاكل ،فمن البؤس والمجاعة إلى سطوة أم زوجها إلى فقدانا لزوجها ،وما هذا إلا صورة حية عن معاناة المرأة القبائلية.

---

[1] http://www.amazighworld.org/culture/cinema/article3.php قصة فيلم جبل باية

يتعذر في دراستنا هذه،الوقوف على تحليل جميع المقاطع المتضمنة في الفيلمين واللقطات المرتبطة بها،عمدنا تدقيق العينة وحصرها ،بانتقائنا للمقاطع الأكثر تعرضا لهذه التمثلات،كما أن العديد من اللقطات غير وظيفية،باعتبارها لم تتضمن علامة تمثلية لهذه الثقافة،أو تضمنته في مقاطع أخرى، ارتأينا الإستغناء عنها بعد تأكدنا من عدم تأثير ذلك على معنى المقطع،والفيلم كنظام سيميائي دال.

I -7- حدود الدراسة:

تنطوي هذه الدراسة حدود زمانية ومكانية،أما فيما هو متعلق بالحدود الزمانية،فتتمثل في فترة قصة الفيلمين،والمتمثلة فيفترة المقاومات الشعبية،وبالتحديد عام 1871 ،بالنسبة لفيلم "**جبل باية**"،وفترة الحرب العالمية الثانية،أي 1939 ،بالنسبة لفيلم "**الربوة المنسية**".

بينما تتحدد الحدود المكانية لهذه الدراسة في منطقة القبائل،وهي المنطقة المذكورة في كلا الفيلمين،وتشكل الحيز الجغرافي المؤطر للتمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،ولأنه من الصعب الإلمام بجميع تمثلات المناطق المتواجدة في القبائل،حصرنا الدراسة في قريتي "**حورة**""**أيت فرعاش**" المتواجدتين في بلدية بوزقن،ولاية تيزي وزو،وهي المنطقة التي صورت فيها معظم أحداث الفيلمين.

I -8- مفاهيم البحث:

تنصب دراستنا هذه على سلسلة من المفاهيم والمصطلحات الأساسية، وهي وثيقة الصلة بثلاثة ميادين رئيسية.ترتبط بعض هذه المفاهيم بالثقافة الشعبية ،وتتعلق الثانية بالسينما، فيما تنحصر الثالثة في السيميولوجيا وما هو وثيق الصلة بالمنهج السيميائي .وفيما يلي تحديدها بالتفصيل :

- **التمثلات الثقافية:**يرادف التمثيل representationكلا من:الإحساسperception،التجلي performance،ليقصد بها عملية إعادة التمثيل من جديد،اشتق الإسم من اللاتنية représenaere،الذي يشير إلى مفهوم إعادة الإنتاج reproduire[1] .

ويقصد بالتمثل الثقافي،الجانب الضمني الذي تشكله مجموع الصور الثقافية،وهو بذلك جملة من الصور الذهنية،التي تترسخ بصفة اعتباطية في ذاكرة الجماعة البشرية،ابتداء من اللحظة التي يطلق فيها الإسم على شيء معين،تظهر هذه الصورة عند التوظيف الدلالي للرموز الثقافية،على شكل لغة لفظية[2].

[1] Anne Goliot-Lété,Martine Joly ;Thierry Lancien et autres,dictionnaire de l'image,deuxième edition,Vuibert,Paris,2008,p313
[2] Oswald Ducrot, Tzentan Todorov, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd Seuil, Paris, 1972,p134 .

ونريد بالتمثل الثقافي في دراستنا-هذه-النسق الصوري المتكون من جملة الصور الثقافية ،الذهنية، الإعتباطية المرتبطة بالثقافة الشعبية القبائلية،والتي تكشف عن نمط حياة أفراد الجماعة،وتشكل بذلك،الموروث الذهني المعنوي،الذي يخزن في الذاكرة الجماعية القبائلية،ويتم تناقله على شكل رموز وشفرات ثقافية.

- **الصورة الثقافية:** تعرف الصورة image بكونها مشتقة من اللاتنية Imago،وترادف بذلك كلا من "التمثيل، représentation ، الوصف portraitالصدى écho ،الشبح fantôme،القناع masque"واشتقت من اللاتينية Imatari الذي يفيد في معناه التقليد imiter.[3]

فهي بذلك ،التمثيل المادي لشخص أو شيء معين،وتشمل بذلك جميع أشكال الرسم والتصوير الفوتوغرافي[4].

كما أنها انعكاس أو إيضاح ،أو تشابه أو معادلة رياضية،أو فكرة وهمية أو حلم ويمكن أن تكون في الوقت ذاته،تداعي الأفكار الذهنية،والصور البلاغية،الأسطورية،وتمتد لتشمل جميع العلاقات التشابية،التي تشكلها الحواس،لنجد صورا أخرى مرتبطة بها،كالصورة السمعية، اللمسية، الذوقية والحركية[1].

لا يقتصر مفهوم الصورة على ما يعرف في الإتصال البصري من التمثيل التشابهي المقلد للواقع بل يتسع مفهومها ، ليستوعب جميع أشكال التصوير الثقافي،فكل ما يشكل نصا علاماتيا يتضمن في طياته معنى يمكن اعتباره صورة،ومجموع الصور الثقافية تلتحم لتشكل النص الثقافي،ومجموع النصوص تولد التمثل الثقافي[2].

تتضمن الصورة الثقافية الإنتاج الرمزي الإجتماعي للشفرات المميزة للجماعات،وتتدل هذه الشفرات على طبيعة الجماعة الإجتماعية وهويتها الثقافية،كما تكشف بثرائها الدلالي عن انتمائها العرفي،فهي نتاج للخطاب الثقافي،وانعكاس للتمثل الثقافي الذي تحتضنه الجماعة الإجتماعية،وتتوارثه[3].

---

[3]Anne Goliot-Lété,Martine Joly ;Thierry Lancien et autres,op cit,p193.
[4] Pascal Vaillant, sémiotique des langages ,d'icône, Honoré Champion, Paris,1999 ;P266.
[1]Marc Vayer,Faites-moi signes,support de cours techno communication ;B.T .S,CV1.2008,P01
[2] Pascal Vaillant ,op cit,p 20.
[3]Martina Avanza et Gilles Laferté, dépasser la construction des identités, identification, image sociale, appartenance ;point critique 61,PARIS, décembre 2005 ;p,p144,145.

تتنوع الطبيعة التركيبية للصورة الثقافية بتنوع أنساقها،فنجد أنماطا عدة من الصور الثقافية،والتي تعكس في فحواها نسقها الثقافي،مثل:

- الصورة الأسطورية،وهي صورة ذهنية،تبني تصور الجماعة الإجتماعية للعالم،ومن مظاهرها،الشخصيات الأسطورية،الملامح المرتبطة بهذه الشخصيات.

-الصورة الطقسية:وتتميز بكونها صورة حركية،ترسم أبعادها السلوكات الطقسية،من لباس،أكل،تظاهرة جماعية.،وهي كلها حركات اتفاقية،تعارفية،اعتباطية،تمارس من قبل الجماعة الإجتماعية،ويتم تناقل معناها..

-الصورة السمعية:تشمل نماذج التعبير الصوتي من غناء شعبي،حكاية شعبية،أحاجي..وتتميز بكونها صور أدبية،يغلب عليها الرمز والخيال.

من هذا المنطلق،نقصد بالصورة الثقافية في دراستنا هذه،النسق العلاماتي الذي يحتضنه تمثل الثقافة الشعبية القبائلية،وهي بذلك تصور جماعي،اعتباطي لمختلف القيم،والأعراف والتقاليد،وتتجسد مظاهره عبر أنساق ثقافية عدة،من رقص،طقوس،أساطير،أكل،لباس،ما من شأنه أن يثري البعد الضمني لها،وينوع من تشكيلتها.

- **الرمزية الثقافية:**تعرف الرمزية بكونها العلاقة التي من خلالها يلبس الشيء بوظيفة رمزية،وهي بذلك عملية سيميائية محضة،تستند في بنيتها التعبيرية على مقومات اللغة اللفظية[4].

كما تعرف الرمزية بكونها نسق من الدوال،من خلالها يتشكل المعنى عبر عملية الترابط الرمزي بين الدوال والمعنى الإستعمالي لها،لتشكل نظاما من الدلائل،يتمظهر عبر اللغة بمختلف أنواعها وتمفصلاتها،وتتم السيميولوجيا بتأويل هذه الرموز وتفكيك شفراتها[1].

يسمح لنا هذا التعريف بالقول أن الرمزية الثقافية ما هي إلا التوظيف الدلالي للرموز الثقافية وفق نسق سيميائي،وهي بذلك جملة المعارف المرتبطة بهذا النسق،وتفاعل العلامات المشكلة له[2].

من هذا المنطلق،يمكن تعريف الرمزية الثقافية بكونها نتاج العلاقات التفاعلية بين الرموز والشفرات الثقافية،والمحيط السيميائي المشكل لها،غالبا ما تكون طبيعة هذا الإنتاج معنوية ،تتشكل من دوال ومعاني،تسجلها مظاهر النصوص الثقافية من لباس،غذاء،سلوكات طقسية،حركات رقصية،...وهي بذلك خاصية سيميائية تتضمنها النصوص الثقافية،وتشكل محور ثرائها الدلالي،وتنوع المعاني الناتجة عنه.

---

[4] Robert Blanchard, l'interprétation des formes symboliques, les presses du Midi ;collection ,essais épistémologiques, France,2002,p75 .

[1]Dan sperber,le symbolisme en général, collection savoir, Hermann, Paris,1974,p17.

[2]Jean Paul Traxillo,Phillipp Corso, dictionnaire de la communication, Armand Colin, Paris,1991,P 162

نقصد بالرمزية الثقافية في دراستنا هذه،المقومات التعبيرية الشكلية والتضمينية، التي تكمن وراء تفاعلات الرموز المرتبطة بالثقافة الشعبية القبائلية،والتي تشحن نصوصها بمعان ضمنية ،تؤكد الخاصية السيميائية لها،كما تترجم نسقها العلاماتي إلى معارف وأفكار مرتبطة بخصوصية تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،والتصوير الشعبي القبائلي لمجمل السلوكات الطقسية،والمظاهر السلوكية والأنماط المعيشية المرتبطة بالثقافة الشعبية القبائلية،وهي بذلك الخاصية السيميائية التي ترقى بالتمثل الثقافي القبائلي إلى مستوى النص السيميائي المشفر.

- **الإيقونية الثقافية:**اشتق الإيقون icone من الإغريقية الكلاسيكية eikon،ويراد به مفهوم الصورة image،أخذت التسمية من الإغريفية البيزنطية،eikona،ليقصد بها اللوحات الدينية المنقوشة على الخشب[3].

يقصد بالإيقون العلامة ذات العلاقة التشابية مع المرجع الممثل،أي أنه الصورة التي تمثل في فحواها المرجع الممثل،وهذا ما أكده "شارلساندرس بيرس"بقوله أن العلامة الإيقونية عندما تمتلك القدرة على تمثيل موضوعها بصفة كلية،عن طريق عملية التشابه[4].

ومن جهته،ركز "Mouris" على علاقة التشابه الجزئي،مع المرجع الممثل،بينما يعرفها " Ruesch et Kees Y"على أن الإيقونية سلسلة من الرموز التي تملك علاقات تشابية مع المرجع الممثل،سواء كان هذا المرجع فكرة،أو حادثة[1].

والواقع أن مصطلح الإيقون فرض العديد من المشاكل،منها ما هو مرتبط بالمنطق،ومنها ما يعود إلى المشاكل الإيبستمولوجية،ومنها ما هو تقني،ويعود السبب في هذا على تنوع نماذج الصور،وعدم قدرتنا على تمثيل الواقع بكل تفاصيله،مما ينفي وجود تشابه كلي بين الصورة ومرجعها الممثل،بل هنالك درجات من الإيقونية.

ونقصد بالإيقون الثقافي، الصورة الثقافية التي لها علاقة تشابه تجاورية مع المرجع الممثل،تكون اتفاقية،تعارفية في بادئها،لكن،ومع التداول،تصبح تشابية،إيقونية،ويتميز الإيقون الثقافي بارتباطه بالخصوصية الثقافية للجماعة البشرية،حيث أن ما هو إيقوني في ثقافة ما ،يصبح لا إيقونيا في ثقافة

---

[3]Anne Goliot-Lété,Martine Joly ;Thierry Lancien et autres,op cit,p 183.

[4] Group U,traité du signe visuel, pour un rhétorique de l’image, la couleur des idées ,ed Seuil, Paris,1990 ,p124.

[1] Ibid,P 125.

أخرى،ويسمح الإيقون الثقافي بالتعرف على الخصوصية والهوية الثقافية للجماعة البشرية،وهي بذلك مجمل الصور الثقافية المرتبطة بالثقافة الشعبية القبائلية،و التي تمتلك علامات تشابية مع المرجع الممثل،بحيث تحيل بالدرجة الأولى إلى الهوية القبائلية وخصوصيات ا لتمع القبائلي.

-السيميوسفير:يتكون مصطلح السيميوسفير sémiosphère من مفردتين أساسيتين هما sémio ويقصد باالسيميولوجيا، sphère ويراد با الفضاء،ومجموع المفردتين تشكلان باتحاد دوالهما ما يسمى"الفضاء السيميائي".

ويراد بالفضاء السيميائي،جملة العوامل المحيطة بالثقافة والتمثل الثقافي،وتتداخل في تشكيل رمزيتها,ورسم خصوصية صورتا الثقافية،وهو بذلك مجال دلالي خاص بسيمياء الثقافة،تتداخل فيه لغات متعددة،توجه الثراء الدلالي للنصوص الثقافية.

ونقصد بالفضاء السيميائي في دراستنا-هذه-المحيط العام الذي ينشأ فيه تمثل الثقافة الشعبية القبائلية،ويتطور يشمل هذا المحيط مجالات متعددة،وثيقة الصلة بالبيئة الثقافية،الجغرافية،التاريخية،السياسية والإجتماعية التي تنشأ فيها الثقافة الشعبية القبائلية،ويساهم هذا المحيط،برموزه وعلاماته في تحديد الخصوصية الثقافية للثقافة الشعبية القبائلية،ويعمق من بعدها الرمزي.

- النص الثقافي:يرادف النص texte باللغة الفرنسية،اشتقت التسمية من الكلمة اللاتينية textus ويراد با"النسيج،أو البنية المتشابكة[2].

يقصد بمفهوم النص، مجموعة من الكلمات أو الرسائل الألسنية المتعلقة بصورة أو مجموعة من الصور,ويستخدم النص بمعناه الواسع للإشارة إلى كل ما يمكن قراءته للحصول على معنى،لهذا،فإنه نسيج متداخل من الرموز والعلامات،والتي تتحد بدوالها لتشكل معنى معينا[1].

وبما أن الثقافة "مجموعة من النصوص[2]"،وفق ما أشار إليه Claude Lévi-Strauss،فإن النص الثقافي مجموعة من الرموز والشفرات الثقافية،اللفظية منها والغير لفظية،والتي تتحد لتشكل معنا،أو تمثلا ثقافيا،فهو بذلك الوحدة الأساسية التي تبني عليها سيميولوجيا الثقافة تحليلها ومنهجها.

ونقصد بالنص الثقافي في دراستا هذه،جملة الرموز والشفرات الثقافية المتعلقة بالثقافة الشعبية القبائلية،والتي تتحد لتشكل تمثلا ثقافيا،فالرقص القبائلي نص ثقافي،واللباس نص ثقافي،وكذلك الشأن فيما هو متعلق بكل

---

[2]Anne Goliot-Lété,Martine Joly ;Thierry Lancien et autres, op cit,p 360

[1]Martina Avanza et Gilles Laferté,op cit,p461.

[2] Roland Ponsor, <u>sémiotique de la culture et théorie des textes</u>, études littéraires, Vol 21,n 03 ;1988,p157.

من:العمران،الطقوس،المعتقدات....فكلها نسيج متداخل من العلامات الثقافية،تمتلك معناها في إطار الثقافة الشعبية القبائلية،واعتبرناه بذلك وحدة تحليل أساسية.

- الثقافة الشعبيةculture populaire : الثقافة مصدر مشتق من الفعل "**ثقف**"، والثقافي هو ما تسوى به الرماح أما التثقيف فيعني التسوية [3]،ومعنى الثقافة في أصلها أنا تصورات نظرية أو مجموعة من العلوم والمعارف التي تحمل في فحواها المعاني التهذيبية الإصلاحية والتربوية كونا مأخوذة من مجال تسوية الرماح وتذيبها[4].

أما في اللغة الإنجليزية، فنجدهم يستعملون كلمة CULTURE دلالة على الثقافة، وهذا مأخوذ من المعنى الأصلي لها "الزراعة" ليراد به التربية.فالفعل CULTIVAT يعني يزرع ويربي [5].

كذلك في اللغة الألمانية، تعني kulture والفعل cultivieren معنى يربي ويستصلح ويهذب ونعني كلمة kult العبادة والتقديس[6]. بناء على هذا ،تعرف الثقافة بوصفها :"**مجموعة من القيم السلوكات التي تتميز با أمة عن غيرها من الأمم**"[7].

أما الثقافة الشعبية فهي انجازات الإنسان التي يعبر با عن حياته وطرائق تفكيره وسلوكه وعمله، وتأتي نتيجة لتفاعله مع الطبيعة ومع غيره من البشر،ويتم هذا في إطار ثقافي ما ترتضيه الجماعة ،وعادة ما يكون هذا الإطار مجموعة من الأعراف السائدة والتقاليد والقيم الموروثة والعادات المكتسبة التي قد تمتد جذورها إلى الدين والمعتقدات.

نعني بالثقافة الشعبية القبائلية، مجموعة شاملة لجملة من المظاهر السلوكية ،الفكرية،العقائدية والمادية، المؤطرة لعلامات تترجم تفاعلات الإنسان القبائلي مع غيره من ذوي بيئته وعشيرته .وتجسد في ذات الوقت تفاعله مع الطبيعة والثقافات الأخرى، كما تشكل نسقا منتظما، متكاملا ومستقلا عن الفرد ،تتداوله الأجيال فيما بينها وتتوارثه واحدة تلو الأخرى.

مثلما نقصد با في ذات الوقت، سلسلة متكاملة من انجازات الإنسان القبائلي والمحددة لهويتة وشخصيته،يمكن أن تتجسد هذه الأخيرة فيما هو مادي ،من نظام لباس،أكل،معمار،إضافة إلى ما هو معنويويتعلق الأمر بسلسلة العناصر الرمزية والعقائدية المحددة لمنظومة الطقوس والقيم والمعتقدات والتي تتبلور أثناء التفاعلات اليومية للإنسان القبائلي .

---

[3] كريم زكي حسام الدين، اللغة و الثقافة ، دار الغريب للطباعة و النشر و التوزيع،الطبعة الثانية، مصر،2001، ص57

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[5] المرجع نفسه، الصفحةنفسها

[6] دوني كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة قاسم المقداد،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2002 ،ص 45 .

[7] المرجع نفسه ، ص .ص 45 46.

-**الأسطورة:**نعني بالأسطورة المرادف لما يطلق عليه في اللغة الفرنسية mythe،اشتقت هذه التسمية من المفردة الإغريقية mythos التي تعني الحكاية،أو الخرافة،أو الكلام القدسي[1].

وهو بذلك حكاية خرافية،يتم روايتها،بشكل قدسي،تتناقلها الأجيال فيما بينها،وتحوي هذه الحكايات تفسيرات الإنسان للعالم وما حوله من علاقات،سواء كانت مع العالم الطبيعي،أو الميتافيزيقي،وتحدد الأسطورة الملامح الأساسية لمعتقدات الجماعة الإجتماعية التي تتوارثها،فهي بذلك،مصدر التاريخ الديني لهذه الجماعة[2].

كما أنا حكاية روية،تدور تفاصيلها حول الآلهة والأبطال الخارقة،ولها جذور دينية،مما يجعلها ذات صبغةمقدسة،إذ تتحدث عن أصل العالم ونشأته،ونشأة الآلهة،وتحول هذا العالم،وتفاعل الإنسان مع القوى الغيبية[3].نقصد بالأسطورة في دراستنا-هذه- الحكايات الغيبية،الخارقة التي يرويها التراث الشفوي الشعبي القبائلي والتي تقدم تفسيرا للعالم والوجود،وتفاعل الإنسان القبائلي مع حيثيات هذا العالم.

-**الطقس:**يعرف الطقس،أو**le rite**بكونه منظومة القواعد التي تحكم الجماعة البشرية،كما أنه جملة من التظاهرات الدينية،يعبر عن الطقس بواسطة أشكال لغوية متعارف عليها،تتحد هذه الدوال اللفظية،مع حركات مشفرة،من قبل الجماعة البشرية,تتناقلها،وتمارسها لتحقيق الإنسجام النفسي والإجتماعي[4].

يجمع الطقس بين العلامات اللفظية والغير لفظية،ليوجه السلوك الإجتماعي للجماعة البشرية،بيد أن العلامات الحركية هي الغالبة فيه،كونا منتجة للعلامات الطقسية،التي تؤولها اللغة اللفظية،يتضمن الطقس معنى ومغزى،ومناسبة محددة،تتناقلها الجماعة البشرية بطريقة اعتباطية[1].

نقصد بالطقس في دراستنا هذه،جملة الحركات،الأنظمة اللباسية،المأكولات،المفردات اللفظية،التي يتم أداؤها في مناسبات محددة،على شكل نص ثقافي متناسق الرموز والمفردات،ومحدد المعنى في تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،ونجد بذلك عدة أنواع من الطقوس،مثل:طقوس الحرث،الزواج،الميلاد،الدفن....

-**التعيين dénotation والتضمين connotation:**أخذت الكلمتان من اللاتنية "**denotatio** " **الذي يفيد التعيين "indication"و "connotatio** "الذي يراد به المعنى الإضافي أو الدلالة الإضافية "**indicatin seconde" أو "significatin seconde"**[2]**.**

---

[1] Paul Aron,denis Saint-Jackes,Alain Viala,le dictionnaire du littéraire, presse universitaire de France ,première édition,Paris,2002,387.
[2] Christophe Carlièr,Natalie Griton-Rotterdam ;le mythe, édition Marketing, Paris,1994,p07.
[3] Ariane Eissen,les myhes Grecs,Belin,Paris ,1993,p p,10,13 .
[4] Geneviève Dominique de Salin,une approche ethnographique de la communication,Rencontres en milieu parisien,Hatier,Paris,1988,p,p 15,16.
[1] Ibid,p47
[2] Anne Goliot-Lété,Martine Joly ;Thierry Lancien et autres, op cit,p108

يراد بالتعيين المعنى الأساسي،الحرفي،المرجعي للشيء،وهو بذلك العلامة السيميولوجية في حد ذاتا بينما يراد بالتضمين مجموع الصفات،الخصائص والمميزات المرفقة بالشيء،أي أنه جملة القيم المضافة إلى الشيء[3].

لذلك يرى "Roland Barthes" أن التضمين أوسع من التعيين،أكثر تنظيما وتشددا.[4]ويؤكد " L Hjelmslev" بأن التضمين يشمل كل مرة يكون فيها الشيء محمّلا بوظيفة أخرى غير وظيفته الأساسية،لا تكون هذه الوظيفة اعتباطية،ولا تتوقف على إرادة الفرد،بل ترتبط بالتمثل الثقافي والإجتماعي،وبفضله تشكل الأشياء نسقا دالا[5].

من هذا المنطلق،يكون التعيين والتضمين مفهومان متناقضان في دلالتها،ومتكاملان في وظيفتهما،ففي الوقت الذي يكون فيه التعيين موضوعيا،نجد أن التضمين ذاتي،بيد أن التضمين ضروري لاستكمال الأبعاد الخفية للعلامة المعينة،حيث تزيل عنها الإبهام والغموض،لذلك،نقصد بالتعيين في دراستنا هذه،ظاهر العلامات الثقافية المرتبطة بتمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية سواء في الواقع أو في المقاطع المنتقاة للتحليل في فيلمي"جبل باية"و"الربوة المنسية"بينما يراد بالتضمين،الأبعاد الرمزية الخفية لهذه العلامات والتي تغوص في عمق المعتقد الشعبي القبائلي وخصوصيته.

I - 09 - الدراسات والأدبيات السابقة:

سلسة من الدراسات السابقة كانت لنا المنطلق الأساسي لبلورة فكرة البحث وتنمية إشكاليته ومن ثم صياغتها بصورتا النهائية، من هذه الدراسات ما هو وثيق الصلة بموضوع هذه الدراسة ومنها ما له صلة به عن بعيد، وكان علينا انتقاء ما فيه علاقة مباشرة بإشكاليتنا الرئيسية من جهة ومنهج البحث من جهة أخرى. ومن سلسلة الدراسات التي وقع عليها اختيارنا،الآتي ذكرها:

- **دراسة ليلى حمود بعنوان :"الثقافة والنسق التواصلي المصور"،بجامعة الجزائر قسم علم الإجتماع[1].**

انطلقت هذه الدراسة من إشكالية جوهرية تتمثل في :**ما هي الأهمية الممنوحة للصورة** في **حياة الناس؟**

وماهي طبيعة الثقافة التي تظهر في **هذا النسق؟**

---

[3]Patrich Charaudeau,Dominique Maingueneau ;dictionnaire d'analyse du discours,ed Seuil,Paris,2002,p131 .

[4] Umberto Eco,le signe,traduit de l'italien par Jean Marie Klikenberg,Edition Labor,Paris,1980 ;p,p 124,125.

[5]Tzetan Todorov,littérature et signification,langue et language ;Larousse,Paris,1967,p30 .

1 ليلى علوان ،الثقافة والنسق التواصلي المصور ،"محاولة لفهم الأطر الجديدة للثقافة"،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علم الإجتماع، جامعة الجزائر،2001/2000 .

اختارت الباحثة الرسوم المتحركة كنسق للتحليل كونا تقدم ثقافة خاصة هي ثقافة الطفل واستندت على تحليل المضمون كتقنية للتحليل إضافة إلى مجموعة من المقابلات مع القائمين باقتناء البرامج بقسم البرمجة بمقر التلفزة الوطنية .

اعتمت على مستويين للتحليل هما:

- الاعتبارات السوسيولوجية وخصوصية الأفلام المختارة .
- استخراج التصورات المعنوية على أساس فئات الأهداف والوسائل .

وقد توصلت الباحثة إلى سلسلة من النتائج هي :

- مفهوم الثقافة يتخذ دلالات كثيرة ومتشعبة وله سيرورة تاريخية متوازية مع السيرورات التاريخية للمجتمعات الإنسانية .
- أنساق التواصل ووسائله تلعب دورا هاما في تكوين المحتويات الثقافية وحواملها.
- الثقافة ووسائل الاتصال تدخل في علاقة تأثر متبادل إذ تأخذ كل منهما صنعة الأخرى.
- الإطار الاجتماعي و الثقافي يلعب دورا هاما في ظهور و استعمال تقنيات الاتصال.

الجديد الذي تختلف فيه دراستنا عن هذه الدراسة يتمثل في تناولنا جانبا من جوانب الثقافة التي نعلم أنا متعددة الأشكال و المحتويات، و الذي يتجسد في الثقافة الشعبية الأمازيغية و دلالة مظاهرها على ضوء إنتاج بصري مصور،لا يتمثل في الرسوم المتحركة إنما يتجسد في الإنتاج السينمائي الجزائري وبالتحديد الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية.

من هذا المنطلق و من خلال كشف هذه المظاهر لا نبحث عن تأثير وسائل الإعلام –السينما- على تمثلات هذه الثقافة، بل نبحث عن الصورة المقدمة لهذه التمثلات من قبل فيلمي "جبل باية"و"الربوة المنسية" والدلالات المرفقة لها، كما أننا لا نستعمل تقنية تحليل المحتوى، بل نستعمل التحليل السيميائي و ذلك للإتيان بما هو دلالي رمزي، وكشف أبعاده المختلفة.

- **أشكال الاتصال التقليدية في منطقة القبائل ،محاولة تحليل أنتروبولوجي[1].للباحث "رضوان بوجمعة".**

انطلق الباحث من إشكالية أساسية تتمثل في ماهية الأشكال التي أوجدها المجتمع القبائلي للاتصال في غياب وسائل الاتصال الجماهيري ؟

---

1 رضوان بوجمعة،أشكال الإتصال التقليدية في منطقة القبائل،"محاولة تحليل أنتروبولوجي"،أطروحة لنيل شهادة الدوكتوراه في علوم الإعلام والإتصال،جامعة الجزائر،2006/2007 .

وكمحاولة منه لتجزئة إشكالية البحث قام بطرح جملة من التساؤلات التي تتمثل في:

- ماهي أهم الوضعيات الإتصالية التي أوجدها المجتمع الجزائري في الوضعية المدروسة –منطقة القبائل-من أجل الإتصال في غياب وسائل الإتصال الجماهيرية؟
- ماهو السر الإتصالي لاستمرار اللغة الأمازيغية وعدم اندثارها رغم وجودها خارج المكتوب؟
- ماهي العلاقة بين طبيعة وفضاءات وأشكال الإتصال التقليدية مع محتوى الإتصال ونوعه؟

انطلاقا من هذه التساؤلات،سعى الباحث إلى تجسيد مجموعة من الأهداف،وتتمثل أساسا في تحقيق الفهم والبحث عن الدلالات التي يعطيها الفاعلون لوضعها عبر تأويل أفعالهم ،ومن ثم المساهمة في إثراء المنطلقات النظرية والمنهجية التي يعرفها علم الإجتماع، اليوم في تأطير الظاهرة الإتصالية وتقاطع ذلك مع الدراسات الأنتروبولوجية والأثنوغرافية للإتصال.

من أجل تجسيد هذه الأهداف،قام بانتهاج التوجه الأمبريقي في الدراسات الإتصالية كونا الأقرب إلى تحقيق العلمية التي تنشدها الدراسات الإنسانية ،ومن أجل ذلك انطلق من المسح الشامل للوثائق والكتب التي تناولت بالدراسة منطقة القبائل.مثلما استعان بالمنهج التاريخي،وذلك بالإطلاع على الوثائق التاريخية الخاصة بمنطقة القبائل.

قام الباحث بتطبيق هذا المنهج على مجموعة من القرى والمداشر في منطقة القبائل، ومنهاقريةبنيحافظفيبنيورتلانبولايةسطيف،وقريةأوريربة اتولايةسطيف،وقريةتالةمعلةبزكريبعزازقةولايةتيزيوز ووقريةعبادةبأعفير،دائرةدلسولايةبومرداس،وقريتيآيتعجيسةوإجذارنببنيمعوشولايةبجاية وهومايظهرللوهلةالأولىأنالقرىالمختارةتنتميإداريإإلىأربعولاياتمختلفة،وهيولاياتسطيف،بجاية،بومرداس،وتيزي وزو.

من هذه الدراسة،توصل إلى تحقيق جملة من النتائج والتي منها نجد:

- البنية الشفوية للرسالة أو سلطة الكلمة.
- الفصل بين الجنسين في تقسيم العلاقات الفضائية
- الفضاء يحدد طبيعة الإتصال.
- أنساق القرابة تحدد بنية الإتصال.
- الإنتماء يحدد هوية الرسالة أو المرسل.
- هنالك عدة قواعد ومعايير ضابطة للإتصال.
- الزوج ليس زوجا والزوجة ليست زوجة أو امسشحي في الإتصال.

- السن والجنس عنصران محددان للكفاءة الإتصالية *ثنائية "إمغاران،أراش"،و"إرقازان،ألخالات".

لقد ارتكزت هذه الدراسة على نقطة جوهرية تتمثل في:أشكال الإتصال التقليدية في منطقة القبائل،وبذه الإشكالية الجوهرية كان الباحث قد تطرق بصفة أو بأخرى للعديد من التمثلات الثقافية للثقافة الشعبية الأمازيغية، لا سيما في جوانبها اللفظية .

ومن هذه النقطة بالذات تنطلق دراستنا والتي تتناول بالتحليل والنقد والتأويل واستنادا على التحليل السيميولوجي الذي تم تبنيه ،مهمة البحث عن مختلف الدلالات والمعاني للتمثلات المختلفة للثقافة الشعبية القبائلية، من خلال الأفلام السينمائية الجزائرية كنسق تواصلي مصور.

وفي هذا العديد من نقاط التقاطع مع دراستنا التي لا تتناول فقط الجوانب اللفظية للثقافة الشعبية القبائلية،كعينة للثقافة الأمازيغية من خلال هذا النسق،بل تتعدى ذلك إلى التطرق لمختلف الجوانب المادية والمعنوية والرمزية،ولا تتناول التمثلات الخاصة بذه الثقافة من جانبها الإتصالي فحسب ،بل تتعدى ذلك إلى التطرق لمختلف الجوانب المعنوية والرمزية لها وذلك من منطلق كونا أسلوب حياة الإنسان القبائلي ونمط خاص بالعيش،يحدد هويته ومبدأه في الحياة.

هكذا نستلهم من هذه الدراسة العديد من نقاط الارتكاز الخاصة بتمثلات وخصوصيات الثقافة الشعبية الأمازيغية،ونتخذها منطلقا للتوسع في جوهر هذه التمثلات ودلالاتا المعنوية والرمزية.

- **الإتصال غير لفظي للمرأة الجزائرية عبر الحلي التقليدية،دراسة سيميولوجية لمنطقتي بني يني بالقبائل وأولاد فاطمة بالأوراس[1].**

انطلقت هذه الدراسة من إشكالية جوهرية تتمثل في :

- **ماهو مضمون الرسائل الاتصالية التي تبثها المرأة عبر حليها الفضية التقليدية**

في **كل من منطقتي** بني يني **بالقبائل وأولاد فاطمة بالأوراس؟**

من هذا المنطلق،عمدت الباحثة إلى تجزئة الإشكالية من خلال صياغتها للعديد من التساؤلات والتي منها نجد:

1- ماهو نوع الاتصال غير اللفظي الذي تندرج فيه الحلي؟

2- ماهي خصوصية كل من حلي منطقتي بني يني بالقبائل وأولاد فاطمة بالأوراس؟

3- ماهي طبيعة الأشكال والزخارف التي تتميز بها كلا من حلي منطقتي بني يني

[1] صافية قاسيمي،الإتصال الغير لفظي للمرأة الجزائرية عبر الحلي التقليدية،دراسة سيميولوجية لمنطقتي بني يني بالقبائل،وأولاد فاطمة بالأوراس،رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والإتصال،جامعة الجزائر،السنة الجامعية،2007/2006

وأولاد فاطمة وماهي دلالاتها؟

4-ماهي طبيعة المدلولات التي تحملها المرأة باستعمالها لحليها الفضية التقليدية في كل من منطقت يبني يني وأولاد فاطمة؟

5 – ما مدى تطابق عناصر الاتصال عن طريق الحلي الفضية التقليدية فيكلمن منطقتي بني يني بالقبائل وأولاد فاطمة بالأوراس مع عناصر العملية الاتصالية وكذا وظائفها؟

وأرادت بذلك الوصول إلى سلسلة إلى **الأهداف** التالية:

- محاولة الكشف عن المعاني التي تحملها الحلي الفضية المدروسة وبالتالي التعرف على طبيعة الرسائل الاتصالية ومدلولها.
- الوصول إلى خصوصية الرسائل والمعاني التي تبثها نساء كل من المنطقتين بتحليل سيميولوجي.
- محاولة الكشف عن مختلف الأفكار التي تحملها أشكال وألوان حلي كلتا المنطقتين المدروستين، وبذلك فهم اهتمامات وانشغالات الجزائريين وكذا نظرتهم لحياتهم عبر الأزمنة.

محاولة منها في تجسيد هذه الأهداف المسطرة،تبنت الباحثة منهج التحليل السيميولوجي الذي يعنى أساسا بكشف الدلالة الخفية للرسالة الإيقونية ، الرمزية والألسنية ،واستنادا على هذا المنهج وأدوات أخرى من مقابلة وملاحظة ميدانية ،توصلت إلى سلسلة من النتائج الآتي ذكرها :

- تجاوز الاتصال لدى الإنسان حدود الرسائل اللفظية إلى الرسائل غير اللفظية، والتي ربما لا ننتبه إليها في حياتنا اليومية أمام التطورات التي يشهدها عالم الاتصال إلا أنها تبث إلينا رسائل اتصالية بالغة الدلالة.
- تميز الاتصال غير اللفظي بأنواع عديدة من بينه الغة الأشياء التي تمثل الحلي الفضية التقليدية الجزائرية جزءا منها، بحيث تبث إلينا مجموعة من الرسائل عبر دلالات عناصرها المكونة لها
- وكذا المعاني التي تترجمها المرأة من خلال طريقة وضعها على جسمها.
- تتميز الحلي الفضية التقليدية لمنطقة بني يني باستعمالها الكبير لطلاء الميناء والمرجان، في حين أنا لحلي الفضية التقليدية لأولاد فاطمة تنفرد باستعماله اللحبات الزجاجية، قرون الحيوانات
- وبعض المواد العضوية، لكن رغم هذه الاختلافات إلا أن حلي كلتا المنطقتين تتفقان في دوره االاتصالي الهام، والذي استعانت با لنساء في وقت كان فيه الاتصال غير اللفظي أنجع السبل وأكثرها ملاءمة مع طبيعة البيئة التي سادت آنذاك.

تنطلق هذه الدراسة من نقطة جوهرية، تتمثل في دراسة البعد الإتصالي الرمزي للحلي كأحد تمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية المادية،ومن هذه الوجهة تكمن النقطة الأساسية التي تجمعها بالدراسة التي نحن

بصدد إعدادها ،بيد أن هذه الأخيرة أشمل كونا تتجاوز التمثلات المادية للثقافة الشعبية الأمازيغية إلى تمثلات أخرى معنوية ورمزية متأصلة فيها.

2.الدراسات الأجنبية:

- **أستيل فيراريس ،الثقافة والفضاء العمومي ،أحكام وتغييرات** في **النظرية السياسية ل جيرجان هابرماس**[1]

انطلقت الباحثة من فكرتين رئيسيتين أسس لهما فلاسفة التنوير وهما الفضاء العمومي والثقافة ،وهذا ما دفعها إلى تصفح كتابات هبرماس المتعلقة بالفضاء العمومي إلى غاية المقالات الحديثة المتعلقة بالخروج من ما يسمى : état nation"إلى أن أصبحت تحولا مناسبا من خطابات عصر التنوير في نظرية محددة إلى مجتمع معقدفمثل هذه الكتابات تؤكد فكرة جوهرية تتمثل في أن خطابات عصر التنوير تجاوزت خصوصيات هذه الفترة من سلوكات وثقافة،ولم تعد بتاتا ذلك الخطاب الذي يؤسس لمظاهر هذه الثقافة الواضحة المعالم ،بل هنالك ما هو أكثر أهمية من كل هذا،ويتعلق الأمر بظهور معالم جديدة لمتمع جديد يتميز بالتعقيد والتغيير الجذري الذي وصلت آثاره إلى حد المساس بمعالم الثقافة وإدخال أسس وقيم جديدة لم يفتها أن تتحدث كيف أن هذا المفكر خصص فصلا كاملا للحديث عن الفضاء العمومي كوسيلة لتلقي المعارف وتبادل الإتصال وتغذية الثقافات،لكنه في فصل آخر انتقل من هذه الفكرة إلى فكرة أخرى تتمثل في أن هذا الفضاء العمومي لم يعد ذلك الحيز الجغرافي الذي يتم فيه تشكيل الرأي العام فحسب،بل يمكن أن نجد فضاءات معنوية شكلها شكل وسائل الإعلام لها دورها الخاص،الحيوي والفعال في تشكيل القيم الإجتماعية،الثقافية والسياسية ،ومن ثم تكوين الرأي العام.

هكذا انطلقت هذه الدراسة من فكرة جوهرية تتمثل في أن الفضاء العمومي وجهين لعملة واحدة ،فهو من جهة فضاء ذا طابع سياسي كونه يخضع لسيرورة السياسة وظروفها،ومن جهة أخرى يمكن اعتباره اللبنة الأساسية لتكوين الثقافة وتداولها.

يمكن القول أن هذه الدراسة نقدية تقييميّة،كونا تنطلق من فكرة دور الفضاء العمومي في تشكيل قيم الثقافة الشعبية هذا الفضاء يتجاوز فكرة الفضاء المادي الذي يكون محور تلاقي الأفراد وتبادل أواصل التفاعلات النفسية،الإجتماعية والثقافية،ومن ثم بلورة أسس جديدة للثقافة،ويضيف في الوقت ذاته فكرة أنّ

---

[1] Estelle Ferrarese،Culture et espace public" ،Des constantes et inflexions de la théorie politique de Jürgen Habermas," Thèse de doctorat de science politique،l'Université de Paris 8،France, mars 2001

هنالك فضاءات أخرى معنوية ورمزية لها من الفاعلية ما يجعلها منافسة للفضاء التقليدي في تشكيل الرأي العام ومن ثم بلورة معالم جديدة للثقافة،ومن هذه الفضاءات يذكر هابرماس وسائل الإعلام من هذا المنطلق،نستطيع القول أن هذه الدراسة تتقاطع مع دراستنا هذه في عدة نقاط جوهرية،من أهمها نجد الثقافة الشعبية.

بيد أنا- الدراسة التي بين أيدينا - تتناول بالنقد والتحليل "دور الفضاء العمومي سواء كان جغرافيا أو وسائطيا (وسائل الإعلام) في تكوين الثقافة الشعبية، وجعلها صورا من صور الرأي العام. بينما نركز في دراستنا على تحليل الدلالات والمعاني والرموز التي تتضمنها الثقافة الشعبية القبائلية، بتمثلاتا المختلفة من خلال الإنتاج السينمائي الجزائري،ومن ثم فإنا دراسة تحليلية أكثر مما هي نقدية،وتسمح في نفس الوقت بعقد نوع من المقارنة بين تمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية التي ينتجها الفضاء المادي الجغرافي،والتي يمكن ربطها بالواقعية،وبين تمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغية التي أنتجها الفضاء الوسائطي الذي تحدث عنه هابرماس والمتمثل في الإنتاج السينمائي .

- **فرجين ميلوت، الورود الهجينة للمدينة وللفن ، دراسة أنتروبولوجيةلفحوى مضمون ظاهرة الهيب هوب** في **ليون**[1]**.**

تدف هذه الدراسة إلى تتبع تطورات ظاهرة الهيب هوب في بلدة ليون ،والتي اعتبرتا كنموذج رمزي .من هذا المنطلق، استعملت الباحثة المقاربة الأنتروبولوجية للإجابة عن سؤال جوهري يتمثل في : **ماهي الدلالات والمعاني المرفقة بمذه الظاهرة المسيطرة على هذه البلدة وأصبحت تجتاح ثقافتها؟.**

تسمح المقاربة المتداولة بتتبع الجذور الأولى لهذه الظاهرة وتطور دلالاتا من فترة زمنية إلى أخرى ،ومن موطن ظهورها (الولايات المتحدة الأمريكية) إلى ربوع أخرى من المعمورة،ويرافق هذا الإنتشار الذي تبثه وسائل الإعلام كجزء لا ينفصل عن الثقافة الأمريكية والفرنسية،إلى ظاهرة ثقافية جديدة تكتسي دلالات متنوعة ذات أبعاد مختلفة مرتبطة أشد الإرتباط بسلسلة التفاعلات النفسية الإجتماعية التي اعترت الشباب خلال فترة التسعينيات.

وقد توصلت الباحثة إلى سلسلة من النتائج المتمثلة في:

---

[1]Virginie Milliot“Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse Anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement hip hop lyonnais”, sous la direction de François Laplantine, soutenue le 25 Novembre1997 devant l'Université Lumière Lyon 2.

- لو قمنا بالربط بين ظاهرة الهيب هوب والدلالات المختلفة له لوجدناه محاولة من الشباب لإعادة الاعتبار لهويتهم المضطهدة تحت وقع التعاملات اليومية مع ا لتمع ومع السلطة على نحو الخصوص ، لأن بداية هذه الظاهرة تشير إلى أنا مجموعة من الألبسة الدالة التي تحمل رموز متنوعة مرتبطة بالتحرر من قيود المعاملة الغير عادلة للسلطة وا لتمع،ومن ثم فهي ضد التهميش الإجتماعي .
- هذه الظاهرة ثقافة مميزة للحياة الصعبة المهددة ،وهي من هذا المنطلق مجرد سلاح نفسي تفاعلي هدفه إعادة الاعتبار عن طريق فرض الوجود ولفت الأنظار .
- من جهة أخرى يرون أنه للحفاظ على شرفهم وتواجدهم ،لا بد من التجمع في الفضاء العمومي بنمط خاص من اللباس والسلوك، والذي من شأنه أن يراعي دلالات ثقافات الأقليات التي تجمعها هذه الظاهرة وتخلق بينها روابط إنسانية متينة،تعمل على حترام الخصوصيات مهما كانت طبيعتها .
- ظاهرة" الهيب هوب" نظام للعيش، وفن خاص للحياة .مفاد هذا أن الثقافة الشعبية للحياة الهشة المهددة تجد مجالا أوسع للتمظهر من خلال ظاهرة الهيب هوب .
- كما بينت الدراسة كيف أن المنخرطين في هذه الثقافة يملكون كمّا لا بأس به من المعارف الوثيقة الصلة با،ويتعلق الأمر بالراب ،الرقص بالريتم السريع الموازي لهذا النوع من الغناء،وعن طريق هذه الوسائل لا ينحصر الأمر في التعبير عن هذه الثقافة فحسب،بل يتعدى ذلك إلى نقلها ونقل أبعادها ودلالاتا المتعددة .
- هذه الظاهرة قوام مجتمع جديد بلورته العولمة وهو مجتمع من دون كتابة ،وأساسه الحركة وال عة المادية أصبحت جزءا لا يتجزأ من الثقافة الشعبية لمدينة ليون كما هو الشأن في الموطن الأصلي لها .

تناولت الباحثة بالدراسة والتحليل كيف يتم استحداتث أنماط وسلوكات خاصة للعيش تميزها تمثلات مادية ،متجسدة على سبيل المثال في اللباس،تسريحة الشعر،نمط العيش،الإيماءات والحركات والإشارات .كما تميزها في الوقت ذاته أبعاد معنوية رمزية تتمثل في منظومة القيم والأفكار والمعتقدات ،لتصبح هذه العناصر مع كثرة التداول ثقافة شعبية تفرض نفسها شيئا فشيئا ،لتتوسع في نطاق ا لتمع وتستحوذ على فئات جديدة تخلت عن ثقافتها الأصلية .

وبذلك نستطيع القول أن هذه الدراسة تجسيد واقعي لفكرة وفاة ثقافة وميلاد ثقافة أخرى.بينما دراستنا تنصب حول تحليل دلالات ثقافة موغلة في القدم ولازالت تحتفظ لنفسها ولمعتنقيها بالعديد من التمثلات التي تعد ركائز صمودها ،وتقوم عملية التحليل السيميولوجي من خلال الإنتاج السينمائي كوعاء يحوي الثقافة، لنتساءل نحن عن دلالات هذه الثقافة ورموزها ومدى تطابقها مع الواقع .

هنالك نقطتين أساسيتين يمكن لهاتين الدراستين أن تلتقيا فيهما ،ويتعلق الأمر في كونما أنتروبولوجيتين إذ تدرسان معا الثقافة ،كما تتفقان في دراسة اللباس كأحد التمثلات المادية للثقافة التي يمكن لها أن تتضمن العديد من المعاني والدلالات .

- **تمثلات ثقافة الذات وثقافة الآخر** في **الخطاب التربوي الجامعي** في **كولومبيا*.**

تبلورت اشكالية الدراسة حول المضمون الدال،الوثيق الصلة بالوصف اليومي لثقافة الذات،وثقافة الآخر في الإنتاج المكتوب للأساتذة والطلبة،أثناء الممارسات اليومية في جامعة كولومبيا.تعمل هذه الممارسات كمجموعة اتفاقيات مقبولة نوعا ما من قبل الجماعة الأغلبية،وتظهر في كل عملية تفاعلية للأساتذة أو الطلبة،في محيطهم الثقافي أو التبادلات بين الثقافات.

من هذا المنطلق،يسعى الباحث فيها إلى تحقيق هدف أساسي يتمثل في إبراز إمكانية وأهمية السيميولوجيا في تحليل المعطيات المتحصل عنها بواسطة أدوات الدراسات الكيفية،في مضمون جامعي تربوي.

أخذت عينة الدراسة من جامعتين كولومبيتين مسئولتين على التخصص،منها "أساتذة اللغات(الإسبانية،الإنجليزية،الفرنسية*) وتشترك هذه الجامعات في فضاء متميز بصراعات ثقافية واجتماعية تنتج مضامين دلالية خاصة.

طبقت هذه الدراسة منهج التحليل السيميولوجي وتوصلت بذلك إلى تحقيق جملة من النتائج منها:

- يتضمن الخطاب التربوي العنصرية التي تميز الجنس الأبيض عن الأسود.
- لا ينحصر التمييز العنصري على لون البشرة،بل يمتد ذلك ليشمل تطور الآخر،حركاته،ذوقه،أفكاره،ويشمل في الوقت ذاته مجال الإعلام في الجامعة.

---

* José Horacio Cueva,représentation de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif univérsitaire en Colombie,analyse sémiotique,thèse présentée pour l'obtention de doctorat en science de language, université de l'Imoge,20/12/2006.

*universidad industrial de Santander (VIS)et universidad Auténoma de Bucaramanga(U N A B)

- التمييز في الثقافة أحد أهم أسباب العنف الذي تضمنته العديد من الخطابات الخاصة بالطلبة والأساتذة.
- تظهر الخطابات عدة نزعات سلبية في تمثلات الثقافة الذاتية،منها الأنانية وعدم المسئولية،وانعدام الضمير،وانعدم الإنسانية.
- تمارس التمثلات الدينية تأثيرا معتبرا على المجتمع الكولمبي،بطريقة متساوية ما بين الإيجابي والسلبي.
- تتحصر تمظهرات أشكال الحياة في شرح تقافة الذات في خليط من ثلاث قيم سلبية وأخرى إيجابية،منها:الرغبة في نسيان الماضي،العيش في سعادة وعنف إلى الأبد،الفخر،الحياء،التشاؤم.
- تتبلور ثقافة الآخر في محاضرات دروس اللغات الإجتماعية،كما تبين تمييزا بين من قضى العطلة في الخارج،ومن لم يستطع فعل ذلك،ويرجع ذلك إلى المستوى الإجتماعي والإقتصادي الخاص بالأساتذة.
- تتمظهر ثقافة الآخر كثقافة متعلقة بالأمم المتطورة (بريطانيا،ألمانيا،اليابان،الدول الأسكندنافية،فرنسا،الصين،وتحتل اسبانيا مركز الصدارة)
- مثلت ثقافة الآخر عبر العديد من العناصر مثلا:"الضمير هم"،"ثقافتهم"،"ثقافتنا"،"النظام".
- التقابل بين ثقافة الذات وثقافة الآخر،كالتقابل بين:"هم/نحن"،"النظام/الفوضى"،"العلم/الأمية" "الخبرة/انعدام الخبرة"،"المنطق/انعدام المنطق".

تشترك الدراستان في معالجتهما لتمثلات الثقافة من وجهة تحليل سيميولوجية،بيد أن الدراسة التي بين أيدينا تتوسع في خصوصية الثقافة الشعبية القبائلية كنوذج من الثقافة الامازيغية ليس في خطاب تربوي جامعي مكتوب،بل في خطاب سمعي بصري متمثل في فيلمي:"جبل باية"و"الربوة المنسية".

I -10- صعوبات الدراسة:

لا تخلو الدراسة من الصعوبات،ومن جملة ما واجهنا،قلة المراجع المتعلقة بسيميولوجيا الثقافة ،وإن وجدت،فهي مترجمة،أو إلكترونية،كما أن معظم الباحثين فيها يندرجون ضمن المدرسة الروسية،"موسكو تارتو"ما اضطرنا إلى البحث عن الترجمات الخاصة ببعض النصوص والدراسات،وقد يؤدي هذا إلى إفقاد النص الأصلي العديد من معانيه الضمنية.

كما نجد صعوبات أخرى متعلقة بقلة المراجع المحددة للمضامين والأبعاد الخفية لتمثلات الثقافة الشعبية القبائلية وعناصرها،دفعنا هذا إلى الإستعانة بالمقابلات الميدانية التي من خلالها دعمنا الدراسة السيميولوجية لتمثلات هذه الثقافة.

II.الثقافة الشعبية وسيمياء الثقافة

II -1- الثقافة الشعبية وإشكالية البحث في رمزيتها

II-2- سيميولوجيا الثقافة ومرجعيتها الفكرية

II-3-أسس التحليل السيميولوجي لعناصر الثقافة الشعبية

II-4-تمثلات الثقافة الشعبية وأهميتها في سيميولوجيا الثقافة

II-5- محاولة في المقاربة السيميائية لتمثلات الثقافة الشعبية في الخطاب السينمائي.

II -1- الثقافة الشعبية وإشكالية البحث في رمزيتها

لكل علم مجاله،ومجال السيميولوجيا غير محدود على اعتبارها تتقفّى الأبعاد الدلالية لمختلف الحقول الرمزية،كما أنا تقوم على التحليل المعمق لبنى الأنساق المشكلة لهذه الحقول قصد الوصول إلى المعاني الخفية الكامنة فيها،ومن ثم تأويلها وفهم مضمونا وفحواها،الشيء الذي يجعلنا نقول بأن السيميولوجيا علم موسوعي في موضوعه وعميق في تحليله.

وبما أن الثقافة نتاج إنساني رمزيمتنوع الأبعاد،فإنا في نفس الوقت نسق سيميائي دال،تمتزج فيه الدوال بالمعاني لتشكل مجال اهتمام السيميولوجيا وفضاء رحبا لتطبيق مقارباتا. لكن،قبل التعمق في سيميولوجيا الثقافة ومختلف العناصر المرتبطة با من دراسات وأساليب وأسس،رأينا ضرورة استهلال هذا المحور بعنصر تمهيدي من شأنه أن يسلط الضوء على الثقافة الشعبية وخصوصيتها،يسمح لنا هذا الحديث عن إشكالية البحث في رمزيتها كمنطلق للولوج في عمق سيميولوجيا الثقافة.

لذلك فإن الحديث عن الثقافة،يعني العودة إلى ما تتفق عليه المراجع ذات الصلة بالموضوع،حيث تشير في مجملها إلى أن كلمة "**culture**"مشتقة من الأصل اللاتيني "**colere**"،الذي يرادف كل من المفرادات:" **habituer**"يتعود"**cultiver**"يتثقف"و" **honorer**" "يكرم"[1]. كما وردت مادة الثقافة في لسان العرب لتفيد معنى الحذق و الفطنة و استعمل "ابن السكيت"عبارة "**ثقف الشيء**"، بمعنى سرعة التعلم والبديهة[2]، ما يجعل مفهوم الثقافة عند العرب مرتبطا بالحكمة والموعظة والفقه[3] .

ومن جهته، يرى الفيلسوف الاجتماعي " **مالك بن نبي**" أن الثقافة:" **تضم بالإضافة إلى الأفكار أسلوب الحياة** في **مجتمع معين** "[4]،يسمح لنا هذا التعريف بالقول أن الثقافة نظام كامل من الإنتاج الإنساني،تشكل التمظهراتالفكرية والسلوكية لهذا الإنتاج، صورة رمزية تكشف عن البنية الفكرية لهذا المجتمع، وترسم في الوقت ذاته أسلوب حياة أفراده ونمط عيشهم وهذا ما أكده من خلال قوله أن:"**الواقع الموضوعي للمجتمع هو الذي يعكس ثقافته**"[5].

فالثقافة كما عرفها في كتابه " **مشكلة الثقافة** "ما هي إلا :"**مجموعة من الصفات الخلقية و القيم الاجتماعية التي تؤثر في الفرد منذ ولادته،لتصبح لاشعوريا تلك العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي يشكل فيه الفرد طابعه و شخصيته .**"[1]

يقترب هذا التعريف في كليته من مجمل التعريفات الغربية للثقافة ،إذ جعل من الثقافة كلا اجتماعيا من القيم و الأعراف التي من شأنا أن تطبع سلوك الفرد و تكون معاني ودلالات خاصة بنمط عيشه و حياته ،كما أنا الوعاء المشترك الذي يحفظ ميزة الفرد و خصوصيته في كله الاجتماعي و يميزه عن بقية المجتمعات .

من شأن هذا التقارب النظري في تعريف الثقافة أن يدفعنا لمساءلة مفهومها ومعناها في العديد من الدراسات الغربية التي عالجتها بشيء من التفصيل والتفسير على مر المراحل الزمنية،فأول تعريف منح لها أنا تعني في جوهرها النشاط الإنساني المتمثل في الزراعة ،وبذا يمكن أن نقول عنها أنا **:**"**مجموعة من العمليات الأساسية الموجهة للحصول على الموارد الغذائية التي يحتاج إليها الإنسان والحيوانات الأليفة**"[2] ،يعني

---

[1]http://www.wikipedia.encyclopédie libre.org/le 12/mars 2010/22h.
[2] Ibidem
[3] Ibidem

[4]مالك بن نبي،مشكلة الثقافة ،ترجمة عبد الصبور شاهين،دار جهاد للطباعة والنشر،مصر،1959،ص3
[5] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.
[1]المرجع نفسه،ص73.

[2] Ginevrève Vinsonneau,culture et comportemant,éd Armand Colin,Paris,1997,p52.

هذا أن الثقافة نشاط إنساني يهدف من خلاله إلى خدمة الأرض واستصلاحها،وهي في جوهرها مرادفة للزراعة والفلاحة.

تغير مفهوم الثقافة مع تغير البعد الزمني للفكر الإنساني ،وتفاعل المفهوم مع عناصر أخرى حددها البعد التداولي لها،ومن مظاهر هذا التقارب الدلالي،استعمال اليونان القدامى أربع مفردات تقارب في معناها ما يعرف الآن بالثقافة ولكل مفردة معناها الخاص با وحقلها الرمزي الذي توظف فيه،وهي[3]:

- **تروبوس: (Tropos)** : و هي كلمة تطلق على النماذج أو الطرق الخاصة بالتصرف و السلوك ، و تمثل في نفس الوقت التجارب و المهارات المكتسبة من المحيط الخارجي .
- **إيتيوس : (Ethos)**: تدل هذه الكلمة على المـ ل أو الملجأ، بعد ذلك ، أصبحت تعني الطقوس و العادات لتنتقل للدلالة على النفس أو الروح ، في هذا الصدد ، قال **"إيزوقراط"*** : **" هؤلاء الذين يقاسموننا الإيتوس هم الأجدر بأن يدعون باليونانيين أكثر** ممن **يشتركون معنا** في **الدم "**[4].
- **نوموس : (Nomos)** : تدل هذه المفردة على اختلاف الظروف الاجتماعية و على كيفية تغييرها ، وهي مناقضة لكلمة Phisis الدالة على طبيعة القارة.
- **باديا : (Paideia)** : اشتقت من هذه الكلمة البيداغوجيا ، و تعني التربية المستمرة للرجل البالغ إلى حين توصله إلى الكمال . بفعل اكتسابه للعديد من المهارات. و تبقى هذه التربية مستمرة عبر حياته.

تكشف لنا هذه المفردات الأربع حقيقة كون الإغريق لم يعرفوا مفردة الثقافة بأحرفها اللاتينية : **"Culture"** ،لكنهم صاغوا مفردات خاصة بـم قريبة في مجالها الدلالي من المفهوم الحالي للثقافة ، إذ عرف عن هذا العهد أن **:" الفرد يستقي من محيطه الخارجي عادات و سلوكات و مهارات و معارف تفيده** في **معاشه،**في **محيطه و التصرف إزاءه،و هذه هي صفة الاكتساب "**[1]**،** يكون اكتساب هذه الملكات و المهارات مستمرا عبر الزمن،من خلال تربية الفرد و تدريبه عليها من صغره إلى كبره ، و كل هذا بـدف التوصل إلى الكمال و الاندماج ، و هو ما يعرف حاليا ب**"التنشئة الاجتماعية"** التي من خلالها يكتسب

---

[3] ليلى حمود ، الثقافة و النسق التواصلي المصور ، محاولة لفهم الأطر الجديدة للثقافة ، أطروحة لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع جامعة الجزائر ، 2000، 2001،ص،ص15،14

***إيوزقراط(436 /338 ق م) :**خطيب ومعلم أثيني ،كتب الكثير عن التربية والسياسة،من بين كتاباته نجد بعض النصوص منها: contre les sofistes 380 a v ,archidamos 366 av.

[4]المرجع نفسه،الصفحة نفسها

[1] المرجع نفسه،ص 16

الفرد ثقافة مجتمعه ،يؤهلنا هذاللقول أن عناصر مفهوم الثقافة معروفة لدى الإغريق،و تعني هذه العناصر: **"الاكتساب ، التنشئة الاجتماعية ، التراكم[2]" .**

للرومان مدلولهم الخاص للثقافة،تمت صياغة أبعاده من خصائص هذا المجتمع ونمط العيش فيه،حيث وصل بهم نمط التفكير إلى القول أن الرجل المثقف ذاك الشخص المتفنن في سلوكه وأفعاله له إحساس مرهف و ذوق رفيع وهي في مجملها أوصاف خاصة بعلية القوم و نخبتهم،ما يجعل الثقافة لدى الرومان محور الطبقية الإجتماعية وعلامة من علامات طبقة النخبة والتي تمثل أرقاها .

وهنا لا بد من الإشارة إلى فضل**"شيشرون**[*]"أي اقتباس المعنى المادي لكلمة**"culture "**،الذي يعني **"خدمة الأرض"**،ليتم تطبيقه على الإنسان من خلال إكسابه دلالة تداولية مجازّية، تنتقل من خدمة الأرض إلى خدمة العقل والتفكير،نستشف هذه المشابهة في قوله: [3]**"أنه مثلما يستحيل على الأرض الجرداء التي** لم **تتم خدمتها أن تأتي بغلتها،كذلك يستحيل على الإنسان أن يكتسب** سمة **الإنسان من دون تعليمه وتذيبه".**

امتزج مفهوم الثقافة بالدين في العصور الوسطى، حيث أثرت الممارسات الدينية المسيحية على نظرة أوربا الوسطى للثقافة ، وجعلتها متصلة بالتعبد الديني ،و هي معرفة بالآخرة ، و سبل لقاء الإنسان لخالقه.

بناء على ذلك، اعتبر الفرد المكتسب للثقافة في العصور الوسطى، الفرد المتعبد في صمت عميق و المنشغل في الصلاة وقراءة الكتب المقدسة و مؤلفات اللاهوتيين الكبار، بذا تكون الثقافة - حسبهم – ذلك الكل الذي يجمع بين أفراد الجماعة الواحدة للتعبد في كنائس و معابد مشتركة .

من هذا المنطلق،يمكن أن نجد داخل المجتمع الواحد نوعين من الثقافة ، تمثل الأولى الثقافة الدينية الروحية التي يكتسبها رجال الدين و تابعيهم من علية القوم ،و تنحصر الثانية في الثقافة الشعبية التي تروج للأساطيروتؤمن بالمعجزات و الخوارق،و بذلك أصبحت الثقافة شديدة الاتصال بالدين و التعبد-من جهة- وبالأساطير والخوارق والخرافات من جهة أخرى[1] .

هكذا،تنوعت المفاهيم وتطورت في شأن تحديد ماهية الثقافة وخصوصيتها،وكان لكل عصر ميزته التي أضفاها لهذا المفهوم ،إلى أن تمت صياغة مفهوم علمي للثقافة في القرن التاسع عشر،حيث أدى البحث

---

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3] Genevrève Vinsonneau ,op cit, p53.

[1] ليلى حمود،مرجع سبق ذكره،ص 17

[*] تايلور: Burnett

حول الفكر الإنساني و المجتمع إلى ظهور علميين أساسيين هما: " **علم الاجتماع " sociologie " الإثنولوجيا " l'ethnologie**.

وكان لتايلور **Taylor**[*] الفضل الكبير في تقديم تعريف مميز للثقافة،دونه في كتابه "**الثقافة البدائية**[*]" لعام"1871 ،وهو التعريف الذي أحدث تحولا كبيرا في مفهومها في الدراسات الإنسانية المعاصرة قال فيه " **الثقافة والحضارة ،ذلك الكل المركب الذي يشمل على المعارف و الفن و العقائد و الأخلاق و القانون و العادات و أي قدرات أخرى يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا** في **المجتمع**[*.2]" ،و بهذا التعريف اتسع مفهوم الثقافة و تعمق ليصبح شكلا من أشكالالمساهمة المشتركة لأفراد المجتمع ،و التي من خلالها يتم تكوين أسلوب خاص للعيش و الوجود ، و هذا ما يجعل من المستحيل استبعاد جماعة بشرية أو طبقة اجتماعية من الإبداع الثقافي ، و مفاد هذا أن لكل فرد من أفراد المجتمع ما أنتجه من العلم و الفن و الأخلاق و القانون والطقوس والعادات.

سيطر هذا التعريف على عقول علماء الأنتروبولوجيا[*] لقرون عدة ،و لم ينتقد فيه إلا بعد ربع قرن من الزمن حيث توصل الأمريكيان:" **Klakhon " و"Kroeber** " إلى القول بأن الثقافة تجريد، دعم هذا التعريف العديد من علماء الأنتروبولوجيا الثقافية بأميركا و منهم:"**Beals" و"Hoijer"**، إذ يعرفانا بكونها:" **تجريد مأخوذ من السلوك الإنساني الملاحظ حسيا،و لكنها ليست ذلك السلوك**[1]" يدعمان هذه الفكرة بقولهما:" **لا يستطيع الأنتروبولوجي ملاحظة الثقافة مباشرة**[2] "يقصدان بذلك أن الثقافة لا تنحصر على فيما هو مادي ملموس، ولا تنطوي على ذلك الإبداع الملاحظ حسيا،بل تتجاوز ذلك كله لتتضمن مفهوما معنويا، يشمل هذا المفهوم ما هو مجرد من أفكار و عقائد و أخلاق،وهي من هذا المنطلق صورة معنوية حسية لجملة من الأفكار المجردة، الناتجة عماأبدعه الإنسان من سلوكات في مختلف مجالات الحياة ،وبهذا يكون سلوك الإنسان هو المنبع الوحيد للثقافة .

Taylor Sir :(1942/1884):أنتروبولوجي بريطاني،مؤسس الأنتروبولوجيا الثقافية،من مؤلفاته نجد:الأنتروبولوجيا anthropologyعام 1881 ،صاغ أول تعريف علمي للثقافة. Edward

[*] primitive culture الثقافة البدائية:من أهم مؤلفات تايلور،ألفه عام 1871 .

[.2]Denys Chuche , la notion de la culture dans les sciences sociales, éd, la découverte , paris .2001,p89

[*]" culture et civilisation, est ce tout complexe qui comprend la connaissance, les croyances, l'art, la morale, le droit, les coutumes, et les autres capacités ou habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société"

* **الأنتروبولوجيا، anthropologie: "**علم الإنسان"، يهتم بدراسة الخصائص المادية،البيولوجية،الثقافية والإجتماعية للإنسان،يتكون من علمين أساسيين هما:"الأنتروبولوجيا الفيزيائية ""anthropologie physique"الذي يهتم بدراسة التطور البيولوجي والفيزيائي للإنسان و"الأنتروبولوجيا الثقافية والإجتماعية" " anthropologie culturelle et sociale"وتهتم بدراسة حياة المجتمعات البشرية في الماضي والحاضر،وتطور اللغات والمعتقدات والممارسات الإجتماعية،ظهرت الأسس العلمية لهذا العلم مع مؤسسها Claude Levi-Strauss.

[1] Ibidem

[2]Ibidem

يؤيد : "**كروبر***" هذه الفكرة بقوله: " **يمكن للعالم أن يرى الأشياء و الأشخاص و تفاعلاتم و أفعالهم لكن ، لا يمكن لأحد منهم أن يرى الثقافة**[3]" فالثقافة- حسبه -شيء يحس به العقل على اعتبارها مجردة مصاغة في سلسلة متناسقة من الأحكام و الأفكار و المعتقدات،تكون هذه الأخيرة من مختلف النشاطات والسلوكات و الأشخاص ، فالعالم يرى هذه الأخيرة ،يحكم في شأنها و هذا الحكم المكون عنها هو ما يقصد بالثقافة.

هكذا يمكن القول أن مفهوم الثقافة يشمل اتجاهين أساسيين حسب المناقصات الأكاديمية المعاصرة ،هما[4]:

1-**اتجاه واقعي:** يرى أن الثقافة كلا يتكون من أشكال السلوك المكتسب الخاص بمجتمع أو جماعة معينة من البشر.

2- **اتجاه تجريدي:** يجعل من الثقافة مجموعة من الأفكار التي يجردها العالم من ملاحظاته للواقع المحسوس الذي يشمل على أشكال السلوك الخاص بمجتمع أو جماعة ما.

نجد من الإتجاهات ترادف بين الثقافة و السلوك ، منها من تعرف الثقافة بأنها**:" السلوك المتعلم للإنسان،وهذا السلوك لا ينتقل بطريقة وراثية أو غريزية،إنما بطريقة اجتماعية،و هي التي تعني السلوك المشترك،حيث تمارس من قبل كل الناس في المجتمع** "[1].

يعني هذا أن الثقافة تشمل كل أساليب التفكير و الشعور و السلوك التي يعبر عنها الناس في مجتمع معين عن طريق عاداتم،تقاليدهم و لغتهم، و مختلف القوانين التي أقروها في حياتم، وتشمل في نفس الوقت سلسلة القيم والمثل العليا و التطورات المجردة،ليقصد بالثقافة، السلوك المكتسب الذي يحتوي على جميع الأفعال و الأنماط و القيم و المثل و التي نأخذها باعتبارها أعضاء و عناصر في مجتمع منظم أو بيئة محلية أو أسرة ما وهي في الوقت ذاته صور رمزية،تكشف عن نمط عيش هذا المجتمع وتفاعله مع مختلف المواقف التي تواجهه .

لكن " **أوقبرن**" يذهب منحى آخر،حيث قسّم الثقافة من حيث المحتوى إلى قسمين أساسين،"**مادي،معنوي**" ، ينبع عنهما نوعين من الثقافة هما: "**الثقافة المادية**" **و "الثقافة اللامادية"**[2].

***Kroeber Alfred Louis (1960/1876):**أنتروبولوجي أمريكي،تنحصر أعماله في الأنتروبولوجيا الفيزيائية واللغوية،علم الآثار وعلم السلالات البشرية،قام بالعديد من التجارب حول الهنود الامريكيين،من بين أعماله نجد:"Style and civilisation 1957"

[3]Ibidem

[4] عاطف وصفي ، الأنتروبولوجيا الثقافية ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ،بيروت ، بدون سنة ، ص66

[1] المرجع نفسه،ص67 .

[2]ابراهيم صقر أبو عتمة،الثقافة والتغير الإجتماعي،دار أبو سلامة للطباعة والنشر والتوزيع،ط1،تونس،1983،ص،ص 48،49 .

فالثقافة المادية هي الإنتاج المادي للإنسان والتي تتمثل في: الأدوات،الأسلحة التييستخدمها،الملابس والأثاث... أما الثقافة اللامادية ، فتشمل العادات و التقاليد و المعرفة اللازمة للإنتاج،و هي التي يطلق عليها" **مالينوفسكي***" " **نظام العادات** " يسميها " **سترلاند** " ب " **الإنسان الروحي** "[3] .

يشبه هذا ما ورد عن تعريف للثقافة في المؤتمر العالمي بشأن السياسات الثقافية ، تحت إشراف منظمة اليونسكو عام 1982، حيث يشير هذا التعريف إلى **:" الثقافة هي الطابع العام الذي** يميز **شخصية أية** مجموعة **من السكان القاطنين** في **رقعة جغرافية معينة ، وترسم الحدود النفسية والتواصل المعنوي** بين **هؤلاء الأفراد،الساكنين داخل الوطن الواحد و المعبر منعهم ب المواطنين"[4]،**معنى هذا أن الثقافة محور عام محدد للميزة الشخصية الثقافية لمختلف المجتمعات وتسمح بإحداث التواصل وتفعيل الانتماء الجغرافي والحضاري.

ومن جهتها أشارت "**روث بنديكت***" إلى صفة الإشتراك في الثقافة بقولها**:"إن الثقافة كالفرد،تكون نظاما متناسقا من التفكير والسلوك،وتوجد داخل كل ثقافة أهداف** مميزة **من الضروري أن يشترك فيها غيرها من المجتمعات،حيث يعمل كل** مجتمع **طبقا لهذه الأهداف على** تجميع **خبراته ليصبح شيئا فشيئا كلا متناسقا[1]**" وهي بتعريفها هذا ترفع من شأن الثقافة، لتجعلها كلا متناسقا يتضمن أهدافا خاصة ومميزة عن بقية أهداف الأنساق الأخرى،وتكمن أهمية هذه الأهداف في كونها الإتجاه العام الذي تسير عبره مختلف المجتمعات لتحققها هويتها وتواجدها وسط الجماعات الأخرى.

يقترب هذا التنظير من تعريف الوظيفيين للثقافة،حيث يقول " **مالينوفسكي**" في شأنها : " تعني **الثقافة ما يلي[2]:**

1- **الثقافة أولا و قبل كل شيء جهاز أو آلة منسقة،تسمح للإنسان** بحل **المشاكل المعقدة والخاصة التي** يمكن **لها أن تقتحم** محيطه **عند إشباعه لحاجاته.**

---

* Malinowski Bronislaw: (1884 /1942):أنتروبولوجي بريطاني،أصوله بولونية،من بين المؤسسين الأوائل للمدرسة الوظيفية.

3 المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

4 أحمد بن نعمان ، هذي هي الثقافة ، شركة دار الأمة للطباعة و النشر و لتوزيع ، ط1 ، الجزائر ، 1996، ص23

* **Ruth Benedict (1887 /1948):**أنتروبولوجية أمريكية،ولدت في نيويورك،وتخرجت من جامعة كولومبيا،أنجزت دراسة ميدانية هامة حول العديد من الجماعات الأمريكية،في الفترة الممتدة ما بين (1922/1939)تخصصت في دراسة الهنود الأمريكيين،والانتروبولوجيا الثقافية،من مؤلفاتها نجد:patterns of culture 1934 ،Zuni mythology 1935 .

1 Dony Cuche, op cit,p 93

2 Bronislaw Malinowski,une théorie scientifique de la culture, traduit de l’anglais par Pierre Clinquart, et François Maspero,éd Payot, Paris,1985,p172.

2- **الثقافة نظام أو نسق من الوسائل،الوظائف و الاتجاهات التي في كل عنصر من عناصرها تجد وسيلة للتأقلم مع المحيط،فالثقافة حسب هذا الاتجاه،نسق متكامل من العناصر والوسائل التي تملك وظائف أساسية تتمثل في إشباع حاجات الإنسان ومن ثم التأقلم مع محيطه بطريقة جيدة .**

نلاحظ أن لكل تعريف وجهته الخاصة والتي تعكس في فحواها الدلالي البعد الفكري لصاحبها،كما تترجم في ذات الوقت،التيار الفكري الذي يؤطر هذا المنظر،ما من شأنه أن يعطي نوعا من العمق التحليلي في دراسة الثقافة ومن ثم الولوج بمختلف خصوصياتا ومجالاتا.

ولعل أهم المحاولات المقدمة في هذا الـ ال،تلك التي لها بعدا سيميائيا،رمزيا، تكون الثقافة على إثره : " **مجموعة من الدلالات المترابطة فيما بينها بصفة قوية ومشتركة لحد يصبح فيه أعضاء الجماعة يحددون اشتراكهم فيها عبر نسق من الرموز الدالة وهذا ما يدفعهم إلى تكوين الاتجاهات،التمثلات والسلوكات المشتركة،تحدد عمق انتمائهم إلى هذه الجماعة"**[3] .

يؤيد هذا التعريف أن فكرة كون الثقافة أفكار مجردة رمزيةوعلامات دالة ،تترسخ في ذهن الفرد عبر صفة الإكتساب، تكشف هذه العلامات عن عمق الانتماءالاجتماعي للفرد،وتكون بذلك تيارا فكريا رمزيا أو ما يصطلح تسميته ب"**المخيال الإجتماعي**" أو" **التمثل الثقافي**"،الذي يبقى صورة ثقافية ذهنية مجردة ،تترجم مختلف الأفكار والمبادئ والقيم والعقائد الإجتماعية التي من شأنا أن تحدد انتماء الفرد للجماعة وترسم سلوكه فيها.

معنى هذا أن الثقافة في جوهرها كل معنوي رمزي، يسمح بتنظيم تفاعل الإنسان مع جماعته الإجتماعيةويسهل في ذات الوقت التواصل الرمزي بين أفرادها،تتولى هذه العلامات مهمة اختصار الدلالات والرسائل الثقافية وترجمتها في قالب رمزي تفهمه الجماعة التي تتداول هذه الرموز وتسهل عليها مهمة تفكيك شفراتا

وهو البعد النظري الذي حاول " **لزلي وايت** " " **L. White** " اختصاره بقوله: " **الثقافة تنظيم لأنماط السلوك والأدوات و الأفكار و المشاعر التي تعتمد على الرموز**" [1]،فالثقافة نظام رمزي وصورة

---

[3] Carmel Camilleri, Margalit Cohn, emerique, choes de culture concepts et enjeux pratique de l’interculturel, éd Harmattan, Paris,1989,p28.

[1] فارس خليل،التطور الثقافي في مجتمعنا الاشتراكي،مكتبة القاهرة الحديثة،1960،ص 45،(بتصرف)

معنوية منسوجة في المخيال الإجتماعي،تعطي بعدا دلاليا ومعنى خاصا لمختلف الأدوات و المشاعر و السلوكات التي من شأنها أن تعكس نمط حياة المجتمع وعيشه.

ومن شأن هذا التعريف أن يكشف عن حقيقة أقرها مختلف الدارسين للثقافة ورمزيتها،تتمثل هذه الحقيقة في كونها علامات اجتماعية متفق عليها وخارجة في كليتها عن نطاق الفرد وتحكمه المطلق في تمثلاتها ودلالات هذه التمثلات،وهي القاعدة التي تعكس تحديد "**Ferdinand de Saussure**"* لخصائص الدليل اللغوي الذي قال عنه أنه يتميز بالإعتباطية ،فمثلما تكون العلاقة بين الدال والمدلول اللفظي علاقة اتفاقية تعارفية اعتباطية،غير سببية،محددة من قبل الجماعة الإجتماعية ولا يمكن التصرف أو التحكم فيها [2]،كذلك نجد أغلبية الدوال الثقافية اعتباطية في مبناها العام حيث لا تجمع بين سلوكها ومعناها علاقة تشابية سببية،استحدثت من قبل الجماعة الإجتماعية واتفقت عليها وعلى تداولها وأصبحت مع مرور الوقت صورة مترسخة في الذاكرة الجماعية ولا يمكن التصرف فيها.

تعكس هذه الخاصية في ذات الوقت،حقيقة أن بين المجتمع و الثقافة علاقة وطيدة ،بحيث لايستطيع الواحد منهما أن يشكل كيانا كاملا ومنفصلا عن الأخر، فالمجتمع و الثقافة يعتمد كل منهما على الأخر ويكتسب كل واحد رمزيته من نتاج تفاعله مع الآخر.

يؤكد علهذه الصفة" **R .Linton**"* من خلال قوله أن الثقافة **:" تنظيم رمزي لأنماط السلوك المكتسب ولنتائج ذلك السلوك،يشترك** في **مكوناتها الجزئية أفراد** مجتمع **معين و ينتقل عن طريق هؤلاء الأفراد"**[1]،حيث يؤكد الصفة الاجتماعية للثقافة،و يبين دورها في تعزيز التماسك بين أفراده عن طريق التداول الرمزي لمختلف العلامات الاجتماعية وتحقيق التواصل بها [2].

و يذكر عالم الاجتماع الأمريكي "**سوروكين P.Sorokin**"* في كتابه المعروف " الدينميكيات الاجتماعية والثقافية أن الثقافة **:" مجموع كل شيء يخلقهو يعد له النشاط الشعوري أو اللاشعوري لاثنين أو أكثر من الأفراد** المتعاملين **مع بعضهم،أو الذين يؤثر أحدهم** في تحديد **سلوك**

---

* **Ferdinand de Saussure:(1957/1913)**،لساني سويسري،أسس اللسانيات البنيوية الحديثة،وتنبأ بالسيميولوجيا،من الأسس التي تبناها في نظريته البنيوية نجد :(اللغة/الكلام)،(الىنية،الزمانية)،(الدال،المدلول)،(النظام،البنية)،وهي الأسس التي تبناها في دراسة اللسانيات الحديثة،ضمنها في محاضراته في اللسانيات العامة الذي جمع من قبل طلبته عام 1916 .

[2]Ferdinand de Saussure, cours de l'linguistique générale, ouvrage présenté par Dalila Morsly,ENAG éditions,1994,p 110.

***Ralph Linton:**أنتروبولوجي أمريكي،من بين المؤسسين الأوائل لمدرسة الثقافة والشخصية إلى جانب كل من "مارقريت ميد"و"روث بنديكت".

[1] R Linton,le fondement culturel de la personnalité, éd Dunot,Paris,1959,p59.

[2]Ibid,p33

*P Sorokin،(1968/1889)عالم اجتماع أمريكي من أصول روسية،من مؤلفاته نجد:"المجتمع،الثقافة والشخصية لعام 1947

الآخرين"[3]،فالتفاعل الاجتماعي بين الأفراد ينشأ الثقافة و بما أن هذا الأخير يتم وفق أنساق ثقافية فإنا بتنوعها تشكل نظاما لا متناهيا من المعاني و الأفكار،ويتم تداولها في نظام رمزي من شأنه أن يساهم في تحديد خصوصية كل مجتمع في قيمه و طقوسه ومعتقداته...

نجد ما هو شبيه بذه الفكرة في قول " **F.E.Merill** " أن الثقافة تعني في جوهرها : " **تعلم السلوك السائد** في **التمع عبر نسق رمزي** "[4]،يتضح وجه الشبه في قوله أن الثقافة إنتاج اجتماعي مشترك،ينشأ عن التفاعل الإنساني في التمع و ينتقل من جيل إلى جيل عبر نسق رمزي، يتم تداوله وتوارثه طوال فترة نمو هذا التمع وتطوره وعبر كل تفاعلاته ،ما يكسبه هوية ثقافية، معنوية ،رمزية،تدعم وجوده،ومن شأن هذا أن يخلق نوعا من التقارب أو الإيقونة بين الصور الثقافية والمخيال الاجتماعي الذي يؤطرها ويمثلها.

من خلال كل هذه التعاريف،نستطيع القول أن هنالك اختلاف كبير في تحديد صياغة موحدة لمفهوم الثقافة،لكن هذا لم يمنع من تواجد العديد من النقاط المشتركة بين هذه التعريفات و هي أن الثقافة تكتسب في التمع وفق خصوصياته الجغرافية ، الدينية و الاجتماعية ، و هي سلسلة من العناصر المحسوسة و الملموسة المرئية و الردة ،تترسخ مع مرور الزمن في عقول ونفوس الأفراد الذين يكونون جماعة ما وهي،بالإضافة إلى كونا تراث مادي ملموس،تمتد لتشمل مجموعة أفكار و اتجاهات و عواطف و قيم تظهر من خلال سلوكات الأفراد حينما يعملون في نشاط منتظم،تحت تأثير قيم مشتركة وسلسلة الأفكار و العواطف الموجودة في عقول و نفوس الناس ،و كلها من قيم و أسس و عناصر الثقافة .

يقترب هذا التعريف مما قاله " **إميل دوركا**يم* " حيث رادف بين الثقافة و أساليب التفكير و الإحساس و العمل،و استحضر بتعريفه هذا أهم خصائص الظاهرة الثقافية من وجهة نظر أنتروبولوجية،تتمثل في كونا ظاهرة اجتماعية مشتركة ،تشكل بقواعدها و رموزها معاني متداولة بين أفراد الجماعة،لا يمكن للغير فهم هذه الرموز ما لم ينخرطوا فيها.

إناالفكرة التي اشتق منها "**Ferdinand de Saussure**"إحدى خصائص الدليل اللغوي المتمثلة في كونه اجتماعيا،يشكل بدواله بنية كلية منغلقة ،لا يمكن معرفة قيمة الدليل اللغوي إلا بالتقابل

---

[3] Sorokin PA, comment la civilisation se transforme,éd M Rivière, Paris,1964,p64.

[4] فرانسيس ميريل ، الثقافة و التمع،عرض و تعليق ،الة الاجتماعية القومية،القاهرة،عدد3 ،سبتمبر 1968 (بتصرف)،ص 65

***E Durkheim،(1917/1858):** عالم اجتماع فرنسي،أسسالمدرسة الفرنسية لعلم الإجتماع،من بين كتبه نجد:"تقسيم العمل الإجتماعي لعام 1939،وقواعد المنهجية الإجتماعية عام 1959 .

الإيجابي والسلبي مع الدلائل الأخرى التي تدخل معه في نفس النظام الذي يعطي لها قيمتها،هويتها ورمزيتها[1].يسمح لنا هذا بالقول أن دوركايم صاغ ما يعرف[2] " **بالمقاربة الكلية للأفعال الثقافية**" منخلال هذه المقاربة ،أيد دوركايم أولوية المجتمع على الفرد ،حيث يرى أن كل مجتمع يسيره ما يسمى بالضمير الجمعي " **conscience collective** " ينشأ هذا الأخير عن التكوين الجماعي للأفكار والقيم والمشاعر الخاصة بأفراد هذا المجتمع بناءا على ذلك، يكون هذا الضمير الجمعي العنصر الذي يرافق الفرد ويسيره ويتحكم فيه وهو الصورة المعنوية الرمزية التي تحدد وحدة المجتمع وتكتله،واعتبر هذه الفكرة قاعدة عامة يحسن تطبيقها على الثقافة باعتبارها جملة القيم والمبادئ التي تحكم الجماعة الاجتماعية وتسير وفق نظامها.

من خلال ما سبق عرضه،نستطيع القول أن الثقافة كل شامل للعديد من العناصر والمكونات تحدد هذه الأخيرة مسألة التنوع في التعاريف والمفاهيم المقدمة لتحديد ماهيتها ، وتلخصهذه المفاهيم رغم اختلافها وتنوعها مسألة مهمة،تتمثل في أن الثقافة كلا شاملا لجملة من إنجازات الإنسان على أصعدة مختلفة ،تتضمن هذه الأخيرة بنية رمزية من شأنها أن تفتح المجال للتفكير،الاستقراء والتحليل،قصد فهم فحوى التفاعل النفسي والاجتماعي للفرد والجماعة.

نجد في هذه التعاريف العديد من الصفات التي يمكن إسقاطها على الثقافة الشعبية ورمزيتها ،على اعتبار أن هذه الأخيرة نسق رمزي،يكشف مستواه الضمني عن نمط حياة الأفراد والمجتمعات،يتضمن هذا النسق المجموع الدلالي للقيم والإتجاهات والنماذج الرمزية، التي تشكل أبعاد ضمنية لحقلها الدلالي[1]، فهي وفق هذا المنظور كائن رمزي، يصنف ضمن العناصر الأساسية لفهم التنوع الدلالي لإنجاز الجماعة،وطقوسها،يمكن لهذا الكل الدال أن يتمظهر عبر العديد من الأشكال،ومن خلال العديد من المضامين الثقافية المتفق عليها من قبل الجماعة الإجتماعية[2].

---

[1]Ferdinand de Saussure, cours de linguistique générale, conception L Samir, ed Talantikit, Algérie, 2002,p144
[2] Dony Cuche,op cit,p15
[1] Martine Segalen, cultures populaires en France :dynamique et appropriations, CNRS, Paris, Sans date, p53 .
[2]Ibidem

يعني هذا أن الثقافة الشعبية كل دلالي،يشمل في جوهره الطقوس والتقاليد ومختلف أصناف الأدب الشعبي من "**حكايات،أساطير،أغاني..**".وتشمل في ذات الوقت العديد من الأدوار الاجتماعية،اللغات واللهجات، ومختلف أشكال الذاكرة الجماعية التي تتضمن أبعادا رمزية تولد أنساقا اتصالية جماعية[3].

يمكن تعريف الثقافة الشعبية بأنا "**الثقافة العادية لأناس عاديين وتتشكل تبعا للواقع اليومي ومن خلال النشاطات العادية المتجددة كل يوم**"[4]،يعنيهذا أنا تشمل مختلف انجازات الإنسان التي من خلالها يستطيع التعبير عن حياته، ومختلف الأساليب التي ينتهجها في التفكير،العمل والسلوك،لا سيما إذا ما أخذنا بعين الإعتبار كونا خلاصة تفاعله مع الطبيعة، من جهة، ومع غيره من البشر من جهة أخرى،ولا يتم هذا إلا في إطار ثقافي محدد ترتضيه الجماعة الإجتماعية، هذا،ونستطيع القول أن الثقافة الشعبية كلا متكاملا من الرموز والعلامات،تتسم هذه الأخيرة بالرمزية والأسطورية،كما تسمحبالكشف عن نمط حياة الإنسان والأسلوب الذي ينتهجه في إشباع حاجاته المختلفة [5].

فهي نموذج من نماذج إشباع الحاجة وضمان العيش،تتحول بفعل الزمن وكثرة التداول إلى قيم رمزية أسطورية ،تكتسي دلالات خاصة، يمكن أن تصاغ في شأنا العديد من التفسيرات والتأويلات المرتبطة بالعديد من الظروف والكثير من التداولات.

تمتاز الثقافة الشعبية بالحيوية والديناميكية والنشاط ،أكثر من ذلك ،نجدها نموذجا عاما ينطوي على العديد من السلوكات والصفات الخاصة بالأفراد الذين يشكلونا، وبقدر ما يتنوع هؤلاء ويختلفون،تتنوع عناصر الثقافة وتتعدد،لتصبح أكبر إنتاج إنساني يجمع مختلف التناقضات المحددة لنمط حياتم ،لتكثر فيها الدلالات وتتعدد الرموز والشفرات بفعل تعدد المساهمين في إبداعها[1].

يعنيهذا أنم ولا يدمجون في ثقافتهم إلا ما توافق مع متطلباتم ورؤيتهم المتحدة والمتجددة مع تجدد الأجيال ،وتجدد ظروف معيشتهم.ومن شأن هذا أن يؤكد حقيقة كون الثقافة الشعبية إنتاجا جمعيا متفقا عليه من قبل الأفراد المشاركين فيها ويقصى منها أي نشاط لا يخضع للإتفاق العام .

---

[3] Hans-Jurgen Lusebrink, Fernand Dumont, face à la culture populaire, écriture de la nostalgie et usages socioculturels, Voix et images, Vol 27,N°1, Paris,2001 ,p55 .

[4] دوني كوش،مرجع سبق ذكره،ص 46

[5] أحمد علي مورسي، في الأدب الشعبي،كل يبكي على حاله، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية،ط1،مصر،1999 ،ص 08 -.بتصرف-

[1] عبد الحميد الحواس، أوراق الثقافة الشعبية،دار الأمين للنشر والتوزيع،ط1 ،مصر،2002 ،ص 73 .

كما يؤكد في نفس الوقت كون الثقافة الشعبية :"**ذلك الكل الهائل من المخزون الثقافي للأفراد،تتداوله الأجيال عبر العصور الماضية حتى وصل إلى الأيادي بمعانيه ومصطلحاته التي تغيرت في بعضها**[2]"، فهي كل متكامل،استخدمت عناصره وموروست طقوسه ،فعاش فيها الفرد وأثرت فيه،وأصبحت جزءا لا يتجزأ من كيانه وأصبح الفرد لا ينفصل عنها وعن أجزائها،سواء كانت أدبا أو عادات أو تقاليد أو معتقدات أو معارف أو ثقافة مادية من صناعات ،حرف وعمران.

يدفعنا هذا إلى القول أن الثقافة الشعبية:" **إبداعية،انتقائية،تلقائية**"في إنتاجها ولا تقبل إلا ما صدر عن الجماعة البشرية ،مثلما تقوم على ميزة التطابق مع نفسية الفرد وعقليته ،إذ أن من خلالها تبرز الميزات والسمات والملامح الخاصة بالطبع والميزاج التي تحظى بالإعتراف الجماعي،فلكل فرد نمطه في التفكير وطرائقه الخاصة في الإنتاج والتعبير ،لكن هذا لا يتم تقبله كثقافة شعبية إلا إذا تم الاعتراف به ،وفي حالة عدم حدوث هذا الإعتراف،وصف هذا السلوك بضرب من ضروب التمرد.

هنالك من يرى أن الثقافة الشعبية :"**تعبير شفوي ممثل في أجناس مختلفة من الفنون ومن التعبير الحركي الذي يتخذ من الجسد مادة له في المقام الأول،مثل الغناء والفن التشكيلي والنحت والعمارة والنقش على الخشب أو المعادن وفي الوشم والطرز والحياكة**"[3].

فهي في مجملها نصوص من التعبير الثقافي، لا تقل أهميتها عن أهمية النصوص المكتوبة،ويمكن رصد تجلياتا المختلفة في المأكل والملبس وطقوس العبادة ومراسيم الإحتفالات والأعياد والمآتم وغيرها ،كما أنا مدونات شعبية من شأنا أن تشكل صفحة من صفحات إبداعات الأفراد ونمطهم في العيش والأداء.

شكلت الثقافة الشعبية منذ العهد القديم منظومة تساعد الجماعة البشرية على البقاء،وبما أن لكل ثقافة قيم خاصة تمكن أفرادهامن المشاركة فيها والنفوذ إليها ،لتجعلها قادرة على تنظيم نشاطها الروحي والعقلي،فإن ما يميز الثقافة الشعبية عن الثقافة الرسمية والثقافة النخبوية ليس المشاركة والتنظيم ،إنما طبيعة القواعد التي تحددهما، والنظام المؤسس الخاص بكل واحد منهما،فالثقافة الرسمية تتطلب الالتحاق بمؤسسات متخصصة كالمدرسة،وتفرض درجة عالية من الكفاءة والمهارة والتجريد، ما يقلص من عدد الأفراد القادرين على النفوذ إليها ،بينما تعمل الثقافة الشعبية على تحقيق انتماء الأفراد للجماعة وترفع إمكانية هذا الانتماء بقواعد بسيطة لا تستبعد أحدا من أفرادها.

---

[2] مرسي الصباغ،دراسات في الثقافة الشعبية،دار الوفاء للنشر والتوزيع،مصر،2000 ،ص 24 .

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

خلاصة لكل ما تم ذكره عن الثقافة الشعبية، نستطيع القول أنا مجموعة رموز وأشكال التعبير الفنية والجمالية والمعتقدات والتصورات والقيم والمعايير والتقنيات ،الأعراف والتقاليد والأنماط السلوكية ،التي تتوارثها الأجيال ويستمر وجودها في الـتمع بحكم تكيفها مع الأوضاع الجديدة،واستمرار وظائفها القديمة أو إسنادا وظائف جديدة إليها،ويمكن اعتبارها في جميع الحالات نظاما من الرموز الدالة التي تجعل من الثقافة الشعبية بنية سيميائية، ثرية بالشفرات والرموز ،تسمح هذه الرموز بتدعيم كل تحليل سيميولوجي.

II-2- سيميولوجيا الثقافة ومرجعيتها الفكرية:

تسلم سيميولوجيا الثقافة بحقيقة كون الثقافة الشعبية مجموعة من النصوص الدالة،وهي فكرة أيدها العديد من المهتمين بـذا الحقل الدلالي بما فيهم Roland ، Claude Levi-Strauss Lotman،Barthes و**Piatigorsky** وغيرهم[1]،بناء على ذلك،فإن الحديث عن سيميولوجيا الثقافة،يقتضي منا الإنطلاق من تعريف هذا العلم العام الذي يؤطرها،ويتبنى مهمة استنطاق دلالتها.

---

1 Roland Ponser ,sémiotique de la culture et théorie des textes, études littéraires, vol 21,n°03 ,Paris, hiver,1988/1989,p157.

والحديث عن السيميولوجيا،يفرض علينا في الوقت ذاته العودة إلى مصادرها الأصلية،وهنا نشير إلى ما ورد في هذا المجال من تعريفات،تبلورت بصفة علمية بعد أن تنبأ بهذا العلم Ferdinand de Saussure(1857-1913)،حينما أشار إلى ظهور علم يدرس نظام الدلائل داخل الحياة الإجتماعية[2]،وحدد مفهوم هذا العلم "Charles Sanders Peirce* (1839-1914)" ورادفه بالمنطق،إذ أشار إلى كونها التيار الصريح الذي يدرس العلامات،ورأى أنه يمكن تعريف السيميوطيقا بكونها النظرية العامة للعلامات وعلاقاتها الذهنية فيما بينها،وهي بذلك فلسفة للتمثلات الخاصة بالعلامات[3]،الشيء الذي يحدد السيميولوجيا بكونها **"علم العلامات"**.

لم يتبلور هذا العلم الذي من العدم،بل كانت له جذور عميقة تعود إلى اليونان،أين نجد مفردة"**semeton**" "التي تشير إلى العلامة،ويعود الفضل إلى الفيلسوف "**John Locke***"في استعمال كلمة (sémiotikè) ليقصد بها معرفة العلامات[4] **«connaissance des signes».**

سرعان ما اختلفت تعريفات السيميولوجيا على اعتبارها علم العلامات،ويكمن محور الإختلاف في تعدد المصطلحات الموظفة في تحديد ماهية هذا العلم ومجاله الخاص،فنجد من يرى أنها علم، ومن يصنفها كتيار فكري،ومن يرى فيها أنها مجرد دراسة أو نظرية.تزامن هذا السياق مع تعددت الإهتمامات،وتوالي الدارسين والرواد،من Saussure , Barthes, Umberto Eco,Mounin,Buyssens" والقائمة طويلة[5].

تنطلق السيميولوجيا من فكرة أساسية مفادها **:" كل ظاهرة حاملة للعلامات فهي بذلك منتجة للدلالة"**،وهي الفكرة التي أكدها "**رولان بارث**" في سيميولوجيا الدلالة،حيث أشار إلى أنه يعتبر السيميولوجيا كل دراسة تتم في جوهرها بالعلاقة القائمة بين عنصرين أساسيين هما **"الدال والمدلول"**،تطبق هذه العلاقة على العديد من العناصر التي تختلف في جوهرها[1].

يؤكد هذا التعريف حقيقة اهتمام السيميولوجيا بكل نسق دال مهما كانت طبيعته،وهذا ما وضحه "**Roland barthes***"في العديد من مقالاته،إذ اشار إلى أن علم السيمياء قائم أساسا على الدلالة

---

[2] Ferdinand de SAUSSURE, Cours de linguistique générale, Payot, 1916, p. 33-34.

[3] Jean-Claude Domenjoz,L'approche sémiologique, école des arts décoratifs, paris, 1998, p03.

* **جون لوك،(1704/1632):فيلسوف انجليزينطور نظريته الفلسفية حول الفلسفة الإثنية والسياسية،وأسس المعرفة الإجتماعية.**

[4] Bronwen Martin and Felizitas Ringham, Dictionary of Semiotics, Cassell Wellington House,
London ,2000,p01.

[5]Jaap J Spa,sémiolgie et linguistique, réflexion préparadigmatique,Amesterdam ,1985,P01

[1] Roland Barthes, Mythologie, Editions du Seuil, Paris, 1957, p183.

***Roland Barthes**: ناقد دلالي و فيلسوف و منظر اجتماعي فرنسي كان ميلاده يوم 12 نوفمبر 1915 في مدينة شيربورغ ،كتابات Roland Barthes جاءت في مجملها مقالات منها ما كتب أثناء حياته و منها ما جاء بعد وفاته و من أهم انجازاته نجد : mythologie 1957، sur Racine

و تنبه في هذا المجال الى أن العديد من الحقول المعرفية بحاجة الى المقاربة السيميولوجية و هي مقاربة ضرورية عندما تكون الأنساق دالة[2].

من هذا المنطلق عرف السيميولوجيا بكونها : "**شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسالة الايقونية أو الألسنية ، إذ يلتزم فيها الباحث بالحياد و الموضوعية اتجاه الرسالة من جهة و يسعى إلى تحقيق التكامل من جهة أخرى و ذلك بالتطرق إلى مختلف المستويات المدعمة للتحليل ولذلك يجب تحديد وضعيتها ووظيفتها في إطار المعنى العام** [3] .

وفق هذا المنظور ميّز العديد من الرواد بين اتجاهين للسيميولوجيا،يسمى الإتجاه الأول بسيميولوجيا التواصل على اعتباره يهتم بفك الرموز الإتصالية التي تصاغ على شكل رمزي،ويدعى الثاني بسيميولوجيا الدلالة،وهي التي تحدث عنها "**رولان بارث**" وميّزها عن سيميولوجيا التواصل بقوله أنها –سيميولوجيا الدلالة- لا تحمل في طياتها القصدية في التبليغ،ويقاس الفرق بينهما بالفرق الموجود بين الاتصال والإبلاغ[4]. ففي الوقت الذي حصر فيه كل من"**بريتو،مونان،بويسنس**"،السيميولوجيا في أنساق الدلائل ذات الوظيفة التواصلية،وركزوا بذلك على ثلاثية،"**الدال،المدلول،والقصدية** في **التبليغ**"[5]،نحا أنصار سيميولوجيا الدلالة منحا آخر،أكدوا فيه على تقفي هذا العلم علامات كل نسق دال،مهما كانت طبيعته،فهم في مجملهم يرون إمكانية وجود سيميولوجيا للأشياء ما دام الفرد قادر على شحن العلامات بدلالات خاصة،لذلك فإن العلامة السيميوطيقية اصطلاحية في أساسها ومقننة اجتماعيا،ويمكن لها أن تدل في إطار اللغة،دون أن يوجد فيها القصدية في التبليغ[1]

لكن،تطور البحث السيميولوجي أدى إلى ظهور نسق آخر أكثر اتساعا وشمولية،يتضمن هذا النسق علامات ورموز تتم السيميولوجيا باستنطاق دلالتها وتصنيف معانيها وتمثيل رمزيتها،يتعلق الأمر هنا بالنسق الثقافي الذي ولد اتجاها سيميائيا أشمل وأكثر دلالة،أطلق عليه سيميولوجيا الثقافة أو **" la sémiologie de laculture"** ،لكن للتوسع أكثر في هذه السيميولوجيا،لا بد من الوقوف عند ما

---

l'aventure ،1973 le plaisir du texte ،1970 l'empire des signes ،1965 eléments de la sémiologie، 1964
1984 sémiologique لتوافيه المنية عام 1980 اثر حادث سيارة تعرض له .

[2] حنون مبارك، دروس في السيميائيات،دار توبقال،ط1،المغرب،1987، ص 74

[3] عبد الواحد المرابط ، السيمياء العامة و سيمياء الأدب،مطبعة انفو برانت،ط1،المغرب،2007، ص

[4] Jaap J Spa,op cit,p,p 08,09 .

[5] مارسيليو داسكال،الأتجاهات السيميولوجية المعاصرة،ترجمة،حميد لحمداني،مبارك حنون وآخرون،افريقيا الشرق،المغرب،1987،ص38

[1] هامل بن عيسى،السيميائية،أصولها المنهجية،واتجاهاتا النقدية،ط1،مطبعة رويغي ،الجزائر،2007 ،ص،ص 66، 67 .

أشار إليه "**Roland Barthes**"،حيث أكد على وجود أنساق للعلامات داخل الثقافات المختلفة،ولا يجب دراسة هذه العلامات منفصلة عن بعضها بل يجب أن تفك رموزها وشفراتا في إطار وحدة دلالية ترتكز في تمثيل معناها على اللغة الطبيعية،وحيث تمكن السيميولوجيا من تفكيك وإعادة تفكيك مجموعة التضمينات الثقافية،الإجتماعية،الإيديولوجية على اختلاف مستوياتا[2].

هكذا ظهرت سيميولوجيا الثقافة على اعتبارها اتجاها من السيميولوجيا لا يهمه الإتصال أو التبليغ بالقدر الذي يهتم فيه بالشفرات الثقافية، ومخلفات النشاط الإنساني من رموز وعلامات،وهنا تبلورت الفكرة الأساسية التي تقوم عليها هذه السيميولوجيا،والمتمثلة في أن الثقافة ما هي إلا مجموعة من النصوص[*] تكون هذه النصوص دالة بفضل اللغة،وتعطي دلالتها معنى خاصا أو صورة ثقافية متعلقة بالجماعة الإجتماعية التي تحتضن هذه الثقافة.

لذلك نجد أن هذه الفكرة نقطة محورية اتفق عليها جل من أسهم في هذا الإتجاه بما فيهم Claude Levi-Strauss,Roland Barthes,Lotman,Piatigorsky وغيرهم[3].

II-2-1-موضوع سيميولوجيا الثقافة:

تتم سيميولوجيا الثقافة بالسيميوز،ويعرف -sémiose -بسيرورة الدليل وتطور المعاني المرفقة به عبر وضعيات اجتماعية مختلفة،يدفعنا هذا للتساؤل عن جذور هذه السيمياء ومبادئها الأساسية،ولعل أول ما يمكن أن يستوقفنا في هذا الشأن الجذور الأولى لسيميولوجيا الثقافة ،والتي تعود إلى Claude Levi-Strauss إذ كان له الفضل في اعتبار الثقافة نظاما رمزيا دالا،أكثر من ذلك،تعمق في تحديد خصوصية الثقافة من خلال دراساته المنصبة حول العلاقة بينها وبين الطبيعة في نظام القرابة،وإنتاج الأساطير،ليشكل بدراساته هذه أرضية خصبة للتحليل والتعمق السيميولوجي[1]، بيد أن عبارة سيميولوجيا الثقافة sémiologie de la culture تعود إلى مجموعة من العلماء والباحثينالسوفيات، الذين يعرفون باسم جماعة موسكو تارتوIvanov,Lotman,Ouspenski,Lekomcev والإيطاليين لا سيما RossiLandi،ويستفيد هذا الاتجاه في الوقت ذاته من فلسفة الأشكال الرمزية لكاسير،ومن النظرية الماركسية ونظريات الإخبار،وتعتبر جل هذه المدارس والاتجاهات الظاهرة الثقافة موضوعا تواصليا ونسقا

---

[2]Paolo Fabbri,le tournant sémiotique,Ed Lavoisier,Paris,2008,p p 41,43 .

[*]"la culture,c'est un ensemble de textes"

[3] Posner,sémiotique de la culture et théorie de textes,études littéraire,vol 21n°03 ;1988,1989,p 157 .

[1] Driss Ablali et Dominique Ducard,vocabulaire des études sémiotiques et sémiologique,présse universitaire de Franche-Comté, Paris,2009,p89.

دلاليا يحمل في طياته العديد من الأنساق **"لغات طبيعية،لغات اصطناعية،الفنون،الديانات والطقوس"**ليكون سلوك الإنسان صنفا من أصناف التواصل داخل الثقافة،وتمنحه هذه الأخيرة رمزيته ودلالته الخاصة به[2].

تشكل هذه الأنساق ما يسمى **"polysémiotisme"**،أخذ هذا المصطلح من الدراسات اللغوية اللفظية،لذلك يرى "لوتمان"أن النص الثقافي وسيلة أساسية لنقل المعلومة ،يتحول كل نص إلى نموذج من الصور الثقافية،ويشكل بعلاماته جزء لا يتجزأ من المضمون الثقافي[3].ولتعدد الصور المشكلة لهذه النصوص،فإنه يشكل بتآلف وحداته بنية متعددة المستويات السيميائية،ولا يتوقف على كونه مجرد رسالة مشفرة بين المرسل والمستقبل،بل يتعدى ذلك إلى كونه نسق رمزي.

فكل الأنساق السيميائية-حسب رواد هذا الإتجاه-تقوم على أساس الوحدة والتآلف بين علاماتها الدالة والتي من الصعب استنطاق معناها في صيغتها الانفصالية، بل في بنيتها المتكاملة،لأن دراسة العلامات الثقافية منفصلة، يقود إلى صعوبة رسم الصورة الواقعية للتمثل الثقافي،أو بالأحرى تشويه العديد من الأبعاد الرمزية المرتبطة بهذه الصورة، الشيء الذي من شأنه أن ينقص من درجتها الإيقونة.

بناء على ذلك،تعتبر هذه السيميولوجيا الثقافة ،صورة معنوية تشكل بدوالها المتعددة،الذاكرة الغير موروثة للجماعة البشرية،تعبر هذه الثقافة عن ذاتها، استنادا على سلسلة من الأنساق العلاماتية والرموز والتي تشكل معانيها وتستكمل أبعاد شفراتها في نظام من الحدود والأعراف،والتقاليد والقيم،لذلك،فإن الدراسة السيميولوجية للثقافة لا تعتبر الثقافة نظاما من العلامات –فحسب-بل تذهب إلى أبعد من هذا الحد،حيث ترى أن الثقافة وثيقة الصلة بالدلالة والعلامة،لدرجة تشكل فيها العلامة في حد ذاتها، لا سيما فيما هو متعلق بالطقوس والأساطير[1].

في نفس السياق،تميز سيمياء الثقافة بين مستويين سيميائيين أساسيين يتوافقان ومستويات التحليل السيميولوجي،يرتبط هذان الأخيران بنوعين من الثقافة،فنجد بذلك ثقافة متجهة نحو التعبير والتي تشكل المستوى الأول لكل رمز ثقافي،بينما نجد في الوقت ذاته ثقافة متجهة نحو المضمون، والتي ترادف المستوى

---

[2] عبد الواحد المرابط،السيمياء العامة وسيمياء الأدب،من أجل تصور شامل،مطبعة أنفو برانت،ط1 ،المغرب،2005،ص 70 .

[3] Gorelik Polina,l’expression de l’odeur dans l’interaction du verbal et du visuel,sur le materiel de la publicité des parfums,septembre 2008,p17.

[1] قاسم سيزا،أبو زيد نصر حامد،مدخل إلى السيميوطيقا ،مطبعة النجاح الجديدة،المغرب،1987،ص 136 ،140 ,

الضمني الذي أشار إليه "**Roland Barthes**"،نجد هذا النوع من العلامات الثقافية عند المقابلة بين كل من **رمز/شعيرة ،أو** بين **الطقوس/الأساطير**[2].

يكمن وجه الشبه في أن كلا من الرمز أو الطقس يشكل العلامات الظاهرية التعبيرية،أو بالأحرى الشفرات الثقافية الاعتباطية،التي يتفق الأفراد على تسمية عناصرها التعيينية وقراءتا،بينما تشكل الشعيرة والأساطير مستوى أعمق من حيث بعده الرمزي،يتوافق مع البعد التضميني في التحليل السيميولوجي،والذي يختلف باختلاف الأفراد،والمفردات المتداولة في تحديد أبعاده،ويتواءم هذا مع التضمين في سيميولوجيا " **Roland Barthes**".

تؤكد هذه الفكرة كون السيميولوجيا تتبع العلامة الثقافية على اختلاف أبعادها ومستوياتا التضمينية. يسمح لنا هذا بتأكيد ما أشار إليه العديد من روادها بما فيهم" Roland Barthes" الذي طور أبعادها،حيث أكد على اهتمام السيميولوجيا بدراسة جميع أنساق العلامات مهما كانت طبيعتها ومستوى رمزيتها،وحدود دلالتها،فهي العلم العام الذي يهتم بدراسة الصور،الحركات،الإيماءات،الأصوات،الأشياء ويهتم في ذات الوقت بتأويل الأساطير،العادات،الطقوس،وكل هذه الأنساق لا يمكن فهم مضمونا الدلالي في غنى عن اللغة اللفظية التي تحدد ملامح صورته الثقافية[3].

II-2-2- أهم أسس سيميولوجيا الثقافة:

تنبغي الإشارة إلى أنه ولفهم فحوى سيميولوجيا الثقافة،لا بد من العودة إلى أهم المبادئ التي أتى با روادها،والمدارس التي أطرت البحث في مجالها،ولعل أول ما يستوقفنا في هذا الصدد ،الجهود التي قام با لوتمان في ظل مدرسة موسكو تارتو.

فأول ما ذكرته هذه المدرسة، اعتبارها الثقافة نظاما من العلامات " **système de signes** " تشكل بتناسقها الركيزة الأساسية لسيمياء الثقافة،إذ تقوم هذه الأخيرة بالتعمق في طبيعة الرموز والشفرات الثقافية،ومختلف الأبعاد الرمزية التي تشكلها،وفي هذا تسلم هذه المدرسة بدينامية الرمز الثقافي إذ يتواجد في مجال ثقافي ،تتفاعل في خضمه العديد من العناصر والعوامل والظروف وهي التي تحدد الرمزية المرفقة بذا الفضاء وتشكل معناه.

بناء على ذلك، تعرف سيميولوجيا الثقافة بكونا:"**المنهج العام أو الوسيلة الأساسية التي يستعان با لتحليل مختلف الممارسات الثقافية،وهي بذلك أداة للمعرفة،ووفق هذا المنهج تنشط الثقافة بطريقة**

---

[2] المرجع نفسه،ص 140 .

[3] Gilles Amado, André Guittet ;dynamique des communication dans les groupes, Armand Colin, deuxième édition, Paris,1993,p30.

سيميائية،وكبنية رمزية دالة،تشكل مع العناصر الأخرى نسقا من النصوص الثقافية،حيث أن الممارسات الثقافية في **مجملها نصوص دالة " toute manifestation de la culture est texte "**[1] **.**

ركز لوتمان ،ورواد مدرسة "تارتو موسكو"،على أصل التطور والتنوع في الثقافات،والتي تشكل بدورها أنساقا متنوعة من العلامات الدالة،تساهم برمزيتها في تقوية التواصل بين الأفراد والجماعات،و تشكل بتنوعها هذا ما هو شبيه باللغات langages،لكنها ليست لفظية محضة،ولا تتوقف طبيعتها على ما هو لفظي،ويمكن تحليلها باستعمال نفس الأسس والنظريات التي تبنتها اللسانيات البنيوية،السيميولوجيا والمنطق[2].

من هذا المنطلق،فإن نقطة الارتكاز-حسب لوتمان-لا تحدد في العلامة منفردة،لكن في علاقة هذه الرموز فيما بينها،يدعم هذه الفكرة بقوله أن قانون اتحاد لدوال الثقافية وتقاطعها يعود إلى الطبيعة الحوارية التفاعلية للرموز الثقافية،وعبر هذا القانون يتحول النص الثقافي إلى مولد معلوماتي " générateur informatitionnel "[3] حيث تتولد المعاني والدلالات عبر سيرورة التفاعل الرمزي بين الطبقات السيميائية،وبذا تكون عملية إدراك الرموز وتفكيك شفرات النصوص شبيهة بفعل الإتصال السيميائي الرمزي بين شخصية وشخصية أخرى غير معروفة،تقوم هذه الأخيرة بافتراض المعاني التي من شأنا أن تعزز سيرورة هذا الإتصال،وتصبح هذه المعاني المضافة إلى النص الثقافي جزءا من دلالتها،يضاف مع التداول إلى المعنى الأصلي لها .

لعل أهم نقطة ركز عليها رواد هذا الإتجاه،**"السيميوسفير""sémiosphère"أو "الفضاء السيميائي"**،حدده لأول مرة **Ivanov عام 1998**،مشيرا إلى تداخل العلوم في تشكيل بنية الحقل الدلالي لهذا العنصر،وأشار في ذات الوقت إلى أن تعريف السيميوسفير بالسيميولوجيا يساعدنا على توجيه التاريخ[1]،دعم لوتمان هذه الفكرة بقوله أن أهم عنصر في السيميوسفير يتمثل في الوقوف عند مختلف العناصر الرمزية التي تنطوي عليها الدوال الثقافية،ومن ثم ربطها بأطر معرفية متنوعة،ومقارنتها بنصوص ثقافية مرتبطة بفترات زمنية مختلفة من أجل الإطلاع على التطور الدلالي لمل هذه الأنساق.

---

[1] www .http://www .ruthenia.fr/lotman /le 13/07/2011/13H.

[2] José Horacio Rosales Cueva, représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie, analyse sémiotique, thèse pour l'obtention du grade docteur en science de langue, université de Limoges, Colombie, décembre 2006,p95 .

[3] Gorelik Polina ,op cit ,p18

[1] Peter Torop ,sémioshère comme objet de recherche de la sémiotique de la culture, étude de système 33,,s p,2005,p 01.

يرى لوتمان،ومدرسة تارتو موسكو أن السيميوسفير مرتبط باللغة،وتشكل النظام المحرك للنصوص الثقافية،تتداخل خصوصياته مع العديد من المجالات على اعتباره حقلا دلاليا تتداخل فيه علوم متعددة، ومجالات متنوعة،ويشبه في فحواه مفهوم الرمز في الدلالة،حيث أنه ومثلما يكون السيميوسفير المجال الدلالي القادر على نقل المعارف والمعلومات،كذلك يشحن الرمز بهذه الأخيرة ويكون وعاءا حاويا ومفتاحا لدلالتها[2].

تمكن دراسة السيميوسفير من تتبع التطور الدلالي للرمز الثقافي،نجد هذا من خلال قدرته على الربط بين الآنية والزمانية **synchronie et diachronie** وله في الوقت ذاته القدرة على تنظيم الذاكرة وتحوير مختلف الأنساق ومن تم تغيير بعض ملامح حقلها الدلالي.

من شأن هذه الوظيفة الرمزية أن تمكن الباحث في سيميولوجيا الثقافة من التأكيد على كون الثقافة مجموعة من الدوال الأولية والثانوية،تسمح هذه الدوال بنقل أنساق معرفية خاصة بالفضاء السيميائي،ما يقضي بكونها نتاجا جماعيا من الرموز والعلامات الدالة،تتميز بالتنوع والتعدد بسبب دينامية الحقل الدلالي الذي يحويها،ويؤكد هذا ما أشار إليه "Floyd Merrell" بكونها،مهما كانت طبيعتها،فهي في سيرورة مستمرة مما يؤدي إلى إنتاج علامات متنوعة الدلالة[3].

في نفس السياق،يؤكد لوتمان كون اللغة ضرورية لفهم واستنطاق الدوال الرمزية المتواجدة في الفضاء السيميولوجي،يعلل هذا بقوله أن الوعي بهذه الدوال شيء مستعصي من دون تواجد نوع من الإتصال،ولا يمكن لهذا الأخير أن تكتمل معالمه في غنى عن اللغة ،التي يمكن أن تكون رمزية أو طبيعية،ويعود هذا إلى طبيعة الفضاء السيميائي على اعتباره مجال دلالي لتعدد اللغات وتداخلها وتفاعلها في أداء سيرورتها الوظيفية،كما أنها تخضع للغة مشتركة جامعة بينها هي اللغة الطبيعية.

يظهر التكامل بين الفضاء السيميائي وهذه اللغات في نقطة أساسية،تتحدد في أنه ،ومثلما تمنح اللغة للسيميوسفير دلالته ورمزيته،وتؤول معناه وأبعاده،كذلك لا يمكن تصور فضاء سيميائي في غنى عن هذه اللغة،أكثر من ذلك ذكر لوتمان أنه من دون سيميوسفير لا يمكن للغة أن تؤدي وظيفتها،ويستحيل أن تتواجد[1].

هكذا،يمكن القول أن السيميوسفر،أو الفضاء السيميائي، ميكانيزم خاص يسمح بترجمة مختلف الظواهر الثقافية ومن ثم تشكيل صورة ذهنية عن سيرورة الفكر الإنساني،لما له من علاقة وطيدة بإنجازات الإنسان

---

[2]Ibid,p 04.
[3] Ibidem
[1]Ibid,p05

وإبداعاته،وله في الوقت ذاته القدرة على ترجمة الهوية الثقافية ودراستها,عن طريقها يستطيع الباحث في سيميولوجيا الثقافة تشكيل وتفعيل ما يسمى "**التحاور الثقافي**"بين عناصر الثقافة،مثلما يسلم بحركية الثقافة وتنوعها الدلالي،الناجم عن حركية اللغات المشكلة لها وديناميتها[2]،فلفهم الثقافة واستنطاق رمزيتها لا بد من العودة إلى السياق الذي يحويها من أجل الربط بين علاماتها التعبيرية ومختلف المتغيرات الرمزية التي تشكل حقلها الدلالي.

أكثر من ذلك،تبنى لوتمان ورواد سيمياء الثقافة مجموعة من الأسس الضرورية في استنطاق الدوال الرمزية للثقافة،ومن جملة ما تبناه ما يلي:

-ترتكز سيميولوجيا الثقافة على هدف أساسي يتمثل في تصنيف الثقافات وفق رموزها الخاصة،يسلم هذا التصنيف بدينامية الثقافة،حيث لا يمكن اعتبار هذه الأخيرة سيرورة آنية منعزلة،ولا كفضاء سلبي لا يتفاعل مع متغيرات العالم الخارجي،بل يجب التسليم بالتنوع في النصوص الثقافية والتنوع في المفردات المشكلة لهذه النصوص،للولوج إلى إمكانية التطابق الإيجابي والسلبي بين مفردات هذا النظام الرمزي،ومن ثم رسم صورة معنوية عن أدائه السيميائي في ظل المتغيرات المختلفة[3].

- يرى لوتمان ضرورة التمييز بين منظورين للثقافة،الثقافة من منظور ذاتها والثقافة من منظور ما وراء النظام العلمي الذي يصنفها[4]،يتمثل المستوى الأول في التمثل الثقافي الذي يشكل الصورة الذهنية المتضمنة للرموز الثقافية والتي تتبناها الجماعة البشرية،وتتواصل عبر علاماتها الخاصة،بينما يحدد المنظور الثاني الصورة العلمية لهذا التمثل الثقافي والتي تصنفها في مجالات علمية مختلفة وفق خصوصيات كل علم.

-تعتبر سيميولوجيا الثقافة "**النص**""**texte**"،مفهوما جوهريا لهذا العلم،ولا يقتصر هذا الأخير على الرسالة اللغوية فحسب،بل يشمل كل ما يحمل معنى متكاملا(**احتفال،طقس،رقص،لباس،أسطورة،...)**والثقافة وفق هذا المنظور قد تكون نصا أو جزءا من نص أو مجموعة كاملة من النصوص،ويتحدد هذا بحسب الشفرات الداخلة في تشكيل معانيها وتمثلاتها[1].فيمكن اعتبار الطقس مجموعة من النصوص،على اعتباره يتضمن مجموعة من السلوكات الطقسية التي تستكمل أبعاده ،من:"لباس،رقص،عبادة،أكل"وهي كلها نصوص تندرج ضمن هذه الموعة،بيد أن اللباس يمكن اعتباره جزءا من النص لكونه لا يمكن أن يتضمن معنا خاصا به إلا في إطار الفضاء السيميائي الذي

---

[2]Ibid ,p 08.
[3]Driss Ablali et Dominique Ducard,op cit,p 91.
[4] قاسم سيزا ونصر حامد أبو زيد،مرجع سبق ذكره،ص 156 .
[1] عبد الواحد المرابط،مرجع سبق ذكره،ص72 .

يحتضنه، ونجسده في الحركة على اعتبارها جزءا من نص الرقص،ويشكل الرقص مع تمثلات أخرى:"تقديم الغذاء،الدعاء،اللباس...."مجموعة متكاملة من النصوص المندرجة في إطار الطقس وهكذا.

من هذا المنطلق،تقتضي الدراسة السيميولوجية للنص الثقافي أن يعامل النص باعتباره علامة متكاملة أو متوالية من العلامات[2]،فالرقص كنص سيميائي دال مجموعة من العلامات،حيث أن لكل حركة معناها ورسالتها الخاصة بها،كما يمكن في الوقت ذاته أن يؤول باعتباره علامة كاملة،ويتحدد معناها في إطار الفضاء الثقافي الذي يحتضنها وهنا نجد أن لرقص الرجال رسالته الخاصة به والمتمثلة في الإفتخار بالرجولة،الحزم والشجاعة،ولرقص النساء رسالته الخاصة به والمتمثلة في إبراز الجمال والأنوثة هكذا.... تطبق نفس الفكرة على اللباس الذي يتشكل من مجموعة من القطع،وكل قطعة علامة لها معناها ودلالتها الخاصة بها،تتكامل هذه القطع لتوحد العلامات وتشكل المعنى اللباسي العام،وهذا المعنى بحد ذاته يمكن اعتبار بنيته التعبيرية علامة ثقافية،بناء على ذلك نجد ألبسة الأعراس باعتبارها علامة للفرح،ألبسة المأتم كعلامة للحزن،ألبسة الرجال،ألبسة النساء...

يشكل مصطلح **"متعدد المعاني""polysémique** " ركيزة نظرية لدراسة التفاعلية بين النصوص الثقافيةتبدأ هذه الدراسة من التأويل الثقافي لها على اعتبارها مجموعة من الرموز المعبر عنها عبر دوال لفظية وغير لفظية،وهي الفكرة الأساسية التي أتى بها **Bakhtine*** من خلال قوله:**"لا يمكن للنص أن يتواجد من دون تفاعله مع النصوص الأخرى،وعبر هذا التفاعل ينبثق النور الذي من خلاله يمكن الإطلاع على الماضي،من خلال ملاحظة الحاضر"[3].**

أطلق على العملية التفاعلية بين النصوص الثقافيةاسم **"التناص"أو"intertextualité"**على اعتبارها العملية التي تسمح بتوليد دوال ومعاني جديدة انطلاقا من النصوص الأصلية،وهي الفكرة التي أصبحت من اهتمام **"Julia Kristeva*" و" Roland barthes** "حيث يرى هذا الأخير أن كل نص يتشكل من نصوص سابقة،ويمكن حياكته أساطير،مراجع،عناصر،وهي التي تختلط بالنص لتشكل وحدة دلالية قوية،حيث يشكل النص الحالي نصوص المستقبل وهكذا...فالنصوص الثقافية**-حسب كريستيفا-** ماهي

---

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

*(**Bakhtine Mikhail(1895،1975**):ناقد أدبي روسي،ركز في دراساته على نقدالأدب الروسي،وساهم في البحث السيميائي المعاصر وفي سيميولوجيا الثقافة على نحو التحديد،لذلك،نجده من الممثلين الأساسيين للمدرسة الشكلية الروسية،ومن أهم كتبه :
.Problème de la poètique de Dostoievski

[3] Gorelik Polina ,op cit,p19

***Julia Kristeva:** (1941)،محللة نفسانية وأديبة رومنسية فرنسية من أصول بلجيكية،تخصصت في التحليل النصي،عضوة في مجموعة **"Tel Quel"**أحدثت أفكارها تغييرات معتبرة في السيميولوجيا الفرنسية،من أهم ؤلفاتا نجد:
.le Féminin et le Sacré, 1998Possessions (1996)

إلا علامات ثقافية تتكون من رموز متنوعة الدلائل،تتغير من فترة زمنية إلى أخرى،عبر عملية تناصها،هذا ما دفع"**Evgueni Bajenov**"إلى استعمال مقاربتين أساسيتين لدراسة التناص في العلامات الثقافية وهي[1]:

1- فهم النص كظاهرة ثقافية "**phénomène culturel**"وهذا يعني مقاربتها كرموز ودوال ثقافية.

2- فهم التناص بعدم محدوديته ما يسمح بعولمة مؤشر الثقافة والتعامل معه كبنية متعددة الأبعاد.

-يجب أن تعامل الثقافة باعتبارها نظاما رمزيا متنوع الدلالات،يمكن من خلاله تمييز مستويين أساسيين يمثل المستوى الأول الظواهر الثقافية على تعددها وتنوعها،وهي بذلك رموز لمستوى آخر تكون فيه اللغة الطبيعية أساسية لاستنطاق المعاني الرمزية لهذه الظواهر[2].

وبما أن سيميولوجيا الثقافة استلهمت العديد من الأسس من فلسفة الأشكال الرمزية ل"**كاسيرر**"*،فإنه لا بد من الوقوف عند جملة العناصر المأخوذة من هذه الفلسفة،ولعل أول ما يستوقفنا في هذا السياق اعتبار الإنسان"**حيوانا رامزا**"ويتحدد جوهر هذه الفكرة في كونه الوحيد القادر على إنتاج الرموز والتواصل بواسطتها،باعتباره الوحيد الذي يمتلك نمطا من الذكاء والخيال الرمزي[3].

من شأن هذه الملكة أن تمارس تأثيرها على علاقة الإنسان بواقعه،إذ يتعامل مع فضاء رمزي مغلق برموز لسانية،فنية وأسطورية، تساعده على العيش في هذا العالم،فكل عناصر العالم،بما في ذلك الثقافة عبارة عن شكل رمزي،فالأسطورة،الدين،اللغة،الفن،كلها أشكال رمزية تختزل مع الأشكال الأخرى لتكون وحدة نسقية دالة،وتشترك هذه الأخيرة في كونا تتكون من جملة من الدوال أو الشفرات والتي يستخدمها الشكل قصد التعبير عن نفسه.

كما تشترك هذه الأشكال في المعنى والتمثيل،فيقصد بالمعنى أن هذه الدوال يمكن تقطيعها بواسطة عناصر محسوسة أو تعبيرية للوقوف عند معانيها الضمنية،بينما يكون التمثيل تلك العلاقة التابعة الناتجة عن الممارسة الدلالية وترسيخ المعنى في المادة التعبيرية،حيث أنه مع تداول الدوال المحددة للأشكال

---

[1] Ibid, p 20.

[2] José Horacio Rosales Cueva,op cit,p98

* **Cassier Ernest(1874 ,1945)**،فيلسوف ألماني،استلهم أفكاره الفلسفية من " Kant, Emmanuel"،من أهم مؤلفاته نجد
Le problème de connaissance (1906/1920)et la phylosophie des formes symbolique 1929

[3] مارسيليو داسكال،مرجع سبق ذكره، ص 59

الرمزية،يترسخ معناها عند متداولها ليكون صورة ذهنية أو تمثيل مصاحب لها[3]، من أجل ذلك ،يرى كاسيرر أن للتمثيل وظيفة تعبيرية،من خلالها يتم التعرف على النسق المحسوس والمدرك،ووظيفة دلالية يمكن من خلالها الولوج إلى المعنى المرفق بالنسق المدرك.

II-3-أسس التحليل السيميولوجي لعناصر الثقافة الشعبية:

بالقدر الذي تتوع فيه عناصر الثقافة الشعبية،تتنوع أسس تحليلها،بيد أننا تتفق في مجملها على اتخاذ النص الثقافي قاعدة للتحليل السيميولوجي،ومن بين الأسس المتداولة في هذا المجال نجد:

أ- أسس تحليل الأسطورة:

---

[3]المرجع نفسه،ص،ص 59،61 .

للتعمق أكثر في سيميولوجيا الثقافة،نرى أنه من الضروري الوقوف عند مساهمات بعض روادها في التحليل السيميولوجي لبعض عناصرها،ولعل أول من أسهم في هذا اﻟﻤﺠال "**Claude Levi-Strauss**[*]" في محاولته تحليل الأساطير تحليلا سيميولوجيا،حيث درس ما يزيد عن ثمانمائة من أساطير هنود أمريكا،من خلال تحديد علاقة كل واحدة بغيرها من الأساطير،وأكد من خلال دراسته هذه أن الأساطير تتصل ببعضها بشكل بنيوي رمزي[1]،ويساعدها هذا الإتصال على تشكيل نسق متكامل من المعارف والمعلومات المتعلقة بثقافة الجماعة البشرية ونظرتها إلى الحياة وتصوراتها المختلفة في شأن متغيرات الكون وعلاماته المختلفة.

من شأن هذه النظرة، أن تؤكد حقيقة كون الأسطورة :**"شهادة ماضي البشر و نمط إدراكهم للعالم وتصوراتهم إياه ،وهي صورة عنه ندرك من خلالها الثابت والمتحول** في **المخيال الإجتماعي"**[2]،فهي وسيلة للتفكير والتأمل،أداتها الرمز وحياتها الطقوس والشعائر التي تنفخ فيها الروح عبر التجسيد وإعادة التمثيل في العالم المرئي.على اعتبارها"**ثمرة الخيال البشري النابع من موقع معين والرامي** إلى **القيام بعمل ما"**[3]، يعني هذا أنها ضرب من ضروب التدبر في العالم الطبيعي والإجتماعي والثقافي ،يختلف من حيث شكله ووسائله التي يستعين بها باختلاف اﻟﻤﺠتمعات،والتي تشكل **–حسب كلود لفي ستروس -**مفردات هذا النسق السيميائي.

من أجل ذلك،يرى أن الأسطورة لا يجب أن تحلل واحدة منفردة،بل بوصفها جزءا من مجموعة أساطير مترابطة فيما بينها،أطلق عليها **"البنية الأسطورية"،** تشكل كل أسطورة نصا أو وحدة سيميائية من وحدات هذه البنية،ولا يتحدد معناها في عزل الأساطير عن بعضها ،بل من خلال ربطها وتحقيق التكامل الرمزي بين أجزائها[1].

---

[*] **Claude Levi-Strauss (1908 /2009):**أنتروبولوجي فرنسي،أسس النظرية البنيوية في دراسة الظاهرة الإجتماعية،من خلال مقاربة الأفعال الثقافية من زاوية أنتروبولوجية بنيوية،فدرس نظام القرابة،الزواج والأساطير،وهي التي شكلت خلفية نظرية ومنهجية لسيميولوجيا الثقافة،من أهم مؤلفاته نجد: (le Cru et le Cuit, 1964 ; Du miel aux cendres, 1966 ; l'Origine des manières de table, 1968 ; l'Homme nu, 1971)

[1] جون ستروك،البنيوية وما بعدها،من كلود لفي ستروس إلى دريدا،ترجمة محمد عصفور،اﻟﻤﺠلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،عالم المعرفة الكويت،1996،ص49 .

[2] محمد عجينة،موسوعة أساطير العرب،عن الجاهلية ودلالاتها،ط 2 ، دار الفرابي،لبنان ،1994،ص 05.

[3] المرجع نفسه،ص68 .

[1] جون ستروك،مرجع سبق ذكره،ص47 .

اعتبر كلود لفي ستروس الأسطورة ظـاهرة لغويـة،ونمطا مـن أنمـاط الخطـاب الرمزي،ويعـود جوهر هذا الخطاب إلى ثنايا الماضي الذي ينقل عبر الرواية تمـثلات هـذا النسـق الرمزي،لذلك،نجـد أن لغة الأسطورة توظف مفردات خاصة ذات طبيعة مركبة ومعقدة بالمقارنة مع اللغة العادية[1].

استنتج هذه الميزة من خصوصية الأسطورة ،على اعتبارها تسـعى للمـزج بـين الـدين والسـحر والتاريخ والعلم والخيال والحلم والحقيقة ،تروي تاريخـا مقدسـا،وحدثا جـرى في الـزمن البـدائي المسمى بالزمن الخيالي، فهي واقع ثقافي مقدس ومستمر عبر الزمن أي أنـا:"**قصـة مقدسـة ،تـروي كيف أن واقعا كان قد تحقق بفضل مآثر كائنات ما فوق الطبيعـة**[2]" بمعـنى أنـا تكشـف عـن النشاطات الخلاقة كمظهر للقدسية التي تتميز بـا أعمـال هـذه الكائنـات عـبر أحـداث تـروي تفاصيلها قصة تحوي موضوعا دينيا وثيق الصلة بالقوى العلية الخفيـة ،وتعـبر عـن معـارف الإنسـان الأول وأخلاقه ومستويات علومه وتأملاته[3].

هكذا، يتحدد الحقل الدلالي للأسطورة في كونا قصـة أو حكايـة تتسـم بالخيـال المـرتبط بحياة الإله وهي كلام مقدس ذا طابع سحري، وقد جعلـت هـذه المعـاني الأسـطورة ذات ارتبـاط وثيق بالماضي ،تعيش الحاضر من خلال تداولها شـفاهة أو عـبر تعـبير حركـي طقوسـي، الشـيء الذي يجعل الأسطورة تواكب مسيرة الإنسان في ماضيه وفي حاضره و مستقبله.

يمكن تعليل هـذا التعقيـد علـى مسـتوى الأسـطورة بمـا ذكـره "**كاسـيرر**" عنـها إذ رأى بأنا:"**شكل من أشكال الوهم، حيث أن الأفكار والمعتقـدات الـتي تؤسسـها تتنـاقض تناقضـا صريحا مع تجاربنا الحسية، كما لا توجد أية موضـوعات طبيعيـة ملموسـة ،تنـاظر التخـيلات الأسطورية ،لهذا السبب يمكن القول أنا شكل من أشكال الوهم**[4]".

وبما أن الأسطورة لغة معقدة ومركبة،تنتظم في خطـاب خاص،تشـكل نصوصـها الرمزيـة بنيـة سيميائية من نوع خاص،فإن هذه اللغة يمكن إخضاعها للتقطيـع السيميولوجي،وأصـغر وحـدة مـن وحدات هذه اللغة أسماها "**mythème**" المقابلة لكلمـة "**phonème**" علـى اعتبـار أن هـذا الأخير أصـغر وحـدة صـوت ذات معـنى في اللغة،لتـدل المفـردة الأولى"**mythème**" علـى العناصر الدنيا للأسطورة[5].

وعلى اعتبار أن سيميولوجيا الثقافة تعتبر الأسطورة نظاما سيميائيا،فإنه لا بد من الأخذ بعين الإعتبار

طبيعة النصوص الأسطورية التي تتشكل من دوال خاصة أو وحدات رمزية،نستطيع تحديد المعاني المرفقة

---

[1]Alain Delrieu ,Levi-strauss,<u>l'auteur de Freud ,le droit, l'inceste, le père et l'échange des femmes</u> ,Athropos ,deuxième édition, revue et augmentée, Paris,1999,p71 .

[2] مارسيا إلياذ،مظاهر الأسطورة،ترجمة: ناد خياطة،دار كنعان للدراسات والنشر،ط1 ،سوريا،1991 ،ص 10 .

[3] توثيق حضاري،الأسطورة، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع،ط1 ،سوريا،2009 ،ص 25 .

[4] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[5] جون ستروك،مرجع سبق ذكره،ص 51 .

بذه الوحدات من خلال المقارنة بين حقولها الدلالية ،وتسمح هذه المقارنة بتحديد القيمة الحقيقية لكل واحدة منها،كما يمكن في الوقت ذاته المقارنة بين هذه النصوص ونصوص أخرى تندرج في نفس الثقافة أو في ذات الفضاء السيميائي، ويسمح هذا بالتعرف على الصورة الثقافية التي يرسمها المخيال الإجتماعي عن مختلف القيم الثقافية ومدى تناسقها وقدرتا على تحقيق نوع من التجاور مع مرجعها الممثل[1]،كما حدد **"كلود ليفي ستروس"** خصوصية الرمز الأسطوري،وصنفه حسب وظائفه إلى ثلاث مستويات أساسية هي[2]:

-الرسالةle message:تعني المضمون العام الذي تتضمنه كل أسطورة،يتوافق هذا ونوع الأساطير إذ يمكن أن نجد منها الأصناف التالية[3]:

- **أساطير الخليقة (التكوين) Myths of gensis**:وتشمل أساطير لخلق الكون و الآلهة و البشر.

- أساطير البناء (Myths of coustion) وهي الأساطير التي يقوم فيها الآلهة بخلق وبناء التفاصيل العالم وتأسيس الموت ومنح الإنسان أدوات العمل(كالفاس) وأدوات الحكم والسلطة وإنزال الملكية من السماء وغيرها وتسيطر على هذه الأساطير المدائح الإلهية ومدائح المدن التي بناها الآلهة وقصائد البناء ، وتشكل أساطير البناء بمجملها ما يشبه الكوميديا الإلهية المليئة بالأفراح والمسرات والمدائح .

- أساطير الحب المقدس (Myths of cacredlove):وهي أساطير الحب الإلهي وكانت عند السومريين تمثلها أساطير الحب والزواج المقدس للآلهة انانا (عشتار) .

- أساطير التدمير (Mythos of deconstruclion): وهي الأسـاطير الـتي تبـدأ فيهـا قوى العالم الأسفل بالظهور والصراع مع قوى العالم الأرضي والأعلى .

---

[1]Alain Delrieu,op cit,p.p 72,73 .

[2]Ibid,p 73

[3]توفيق حضري،مرجع سبق ذكره،ص،ص،78،51 (بتصرف)

- **أساطير الموت (Myths of death):** وهي أساطير نهاية الكون والآلهة والإنسان في ملحمة تدميرية واحدة،فالأسطورة في كل هذه الأنواع تحاول التعبير عن ذلك الذي لايمكن التعبير عنه،وتمثل خضوع الإنسان إلى قوة خفية مفارقة فوق طبيعة الإنسان.

-الرمز الأسطوري:ويقصد به الدال السيميائي الوثيق الصلة بالشفرات الملموسة، المرتبطة بمتغيرات دلالية عدة منها:**"المكان،الوقت،الكون،الجنس،المتمع،البلاغة..."**ويتعلق الأمر هنا بالعديد من الخصوصيات المرتبطة بالأسطورة ،وهنا يؤكد الباحث على أنها-الأسطورة- تلعب دور الوسيط بين " الحدث الطبيعي " والنص القدسي والفلسفي واللاهوتي وتكشف عن الظرف التاريخي للحدث ، وعلى هذا يمكن متابعة آليات تشكل المعنى ،فالتغير الذي يطرأ على الحدث الطبيعي أو التاريخي،أو على أي بعد من الأبعاد الأخرى، يمكن أن يؤثر في رمزية الأسطورة ومعناها المقصود،كما يمكن أن يولد معان أخرى قد تكون مناقضة للمعنى الأصلي،ويتحقق هذا عبر ما يلي:

- حذف الزمان ، مما يجعل الحدث الممتد عرضة للتغير عبر مسيرته من الشفاهية إلى التدوين .
- إنزال الأساطير وإضفائها على حدث آخر ، عبر أسطرته وتقديم تفسير ووصف له.
- إخضاع الحدث إلى الطقس ، مما يجعله عرضة للتكرار في سبيل إدراك الحدث الأول.
- ربطه بمكان رمزي فيصل بالأعلى من ناحية وبالعالم السفلي من ناحية أخرى وهذا المكان يتغير بتغير المتحدثين الذين يريدون إضفاء ذلك التراث على أحداثهم.

وعن علاقتها بالشفرات النفسية والإجتماعية،فيمكن القول أن الأسطورة أداة نفسية لملء فراغات لم تكن اللغة مهيأة لملئها بمفرداتها لصقل المشاعر الإنسانية ،**"كما أنها شكلت محاولة إيجاد حل للمشاكل التي**

واجهها الإنسان وتركت تأثيرا في طرق تفكيره ونظرته إلى الوجود، وعلاقته به من خلال الأسطورة التي هي عملية تأمل من أجل الإجابة عن أسئلة مبعثها الاهتمام الروحي بموضوع ما[1] "

-ربط الوحدات الصغرى الدالة للأسطورة : la liaison des petites unités signifiantes des mythes:ويقصد بذا، التفاعل الرمزي بين الدوال الصغرى للأسطورة والذي يساهم بدوره في توليد معان ودوال جديدة،وهنا يمكن العودة إلى ما ذكره" **Claude Lévi-Strauss"** عن إنتاجية الدوال في مثل هذا النسق الرمزي،حيث يرى أن الأسطورة نظام سيميائي ثان،أي أنا لغة من درجة ثانية،فهي نسق تواصلي له الكثير من الأبعاد الضمنية العميقة ،ولا تدل فيه اللغة الطبيعية عما تقر به من معان تعبيرية سطحية،بل يوجد وراء هذه اللغة اللفظية ،العديد من المعاني الضمنية التي يمكن إدراجها ضمن المغزى أو الهدف العام للأسطورة،وهنا يمكن الاحتكاك بالمعاني والأبعاد والشفرات الثقافية[1].

تؤكد هذه المقاربة المغزى العام لفكر **"كلود لفي ستروس"،** والذي يقوم على مبدأ أساسي يتمثل في **"إحلال الرد محل السد"**في معالجة الأسطورة أو أي نسق من أنساق الثقافة الشعبية،ويعود السبب في هذا إلى سيطرة المعاني الردة على المخيال الشعبي،لكن لا يمكن تأويل هذه الرموز إلا من خلال إرجاعها لبنيتها الخاصة با،مؤكدا بذلك على خاصيتين أساسيتين من خصائص سيميولوجيا الثقافة والمتمثلة في الرمزية والبنيوية.

انطلق "**Roland Barthes** " من هذه الأفكار ليجعلها محور مقاربته السيميائية الخاصة بالأسطورة،ونجد هذا في كتابة أسطوريات "**Mythologies**"*.أهم ما يميز فكره السيميائي، اعتباره الأسطورة كلاما سيميائيا دالا،أكثر من ذلك،يرى أنا ما هي إلا جزءا من هذا العلم الذي يركز اهتمامه

---

[1] توثيق حضري ،مرجع سبق ذكره،الصفحة نفسها.

[1] محمد عجينة،موسوعة أساطير العرب،مرجع سبق ذكره،ص 67 ,

*mythologies:(1957))،من أهم مؤلفات كلود ليفي ستروس،تتحدث عن عالجة الأساطير وتحليلها من زاوية تحليل سيميولوجية .

على ثلاث عناصر أساسية هي:**"الدال،المدلول،العلامة"** ،تكون هذه الأخيرة خلاصة الربط بين كل من الدال والمدلول،وهي بذلك علامة ثقافية.

تنطوي كل أسطورة على العناصر الثلاثة المذكورة،بيد أنا تتميز بكونا نسق سيميائي ثان،حيث نجد في المستوى الأول له اللغة التعبيرية البسيطة،بينما ينطوي المستوى الثاني على علاقة هذا التعبير السطحي بالصور الممثلة له أي المضمون،وهنا تكمن أهمية التمثل الثقافي في إضفاء المعنى لمختلف الدوال التعبيرية البسيطة،ويطلق على المستوى الثاني بالكلام الأسطوري[1].وعلى خلاف بقية الأنساق السيميائية،لا تنطوي الصورة الأسطورية على أي بعد بصري ملموس،فلا هي إيقونية مرئية،ولا هي بيانية تمثيلية،بل هي كل رمزي ذهني ،مرتبط بالذاكرة الجماعية وخصوصية التمثل الثقافي.

تنطوي كل أسطورة على نسقين سيميائيين يكون المستوى الأول منحرفا أو محّورا في دلالته عن الثاني،ويتمثل في **"النسق اللساني"،** الذي ينطوي بدوره على سلسلة التمثلات،أطلق عليها **" Roland Barthes"**اسم" **اللغة الموضوع"" langue objet"** على اعتبارها الوسيط الذي تستعمله الأسطورة لبناء نسقها الخاص با،بينما ينحصر المستوى الثاني في الأسطورة في حد ذاتا، وقد أطلق عليها **méta langage**لاعتبارها لغة ثانية،و يمكن تحديد العناصر البنائية للرمز الأسطوري فيما يلي[2]:

-الدال الأسطوريle signifiant du mythe:يتواجد في الغالب بصفة مبهمة،غامضة،حيث أنه معنى وشكل في الوقت ذاته،مملوء من ناحية وفارغ من ناحية أخرى،فعندما نأخذ تمظهره كمعنى،فنجد له قراءة واحدة،فإغماض العيينين على سبيل المثال يوحي بالسحر،وهنا يكمن اختلافه مع الدال اللساني،الثري بالمعاني والدوال الضمنية، تكمن خصوصية الدال الأسطوري في كونه يتضمن معنى محددا،مرتبطا بالحكاية الأسطورية والسياق الخاص با.

---

[1] Roland Barthes, mythologies, Éditions du Seuil, Paris, 1957, p,p 182,185.
[2]Ibid,p,p 186,187

-**المدلول الأسطوري le signifié:** يمكن أن ينطوي المدلول الأسطوري على العديد من الدوال أو المعاني والتي لا ترتبط بالسياق الأسطوري فحسب، بل تعود إلى الحقل الثقافي الذي تنتمي إليه هذه الأسطورة.

-**العلامة، الدلالة la signification**[1] : تنتج العلامة من العلاقة بين الدال والمدلول الأسطوريين،ويقصد بها الأسطورة في حد ذاتها،ويمكن أن تكون لفظية في حالة الأسطورة المروية،أو سمعية بصرية في الأنساق الأخرى،بيد أن أصلها لفظي مروي في بدايته.

ب-أسس تحليل الطقس والعناصر الأخرى:

يعرف الطقس بكونه سلوكا يتكرر تبعا لقواعد ثابتة ،ولا يؤدي تكرارها إلى آثار ذات فائدة وفعاليتها تكمن في نسق خارج الإطار التجريدي[2]،أي أنه مجموعة من الحركات والأفعال والكلمات الواقعية الملموسة،المرئية والمسموعة والتي لا هدف نفعي لها سوى إحداث التوازن الروحي من خلال استمرار تداول العادات والتقاليد والمعتقدات الاجتماعية المتوارثة.

ينطوي الطقس على سيمياء خاصة به تؤكد حقيقة كونه علامة سيميائية خاصة ،لها وظيفة أساسية تتمثل في تدعيمالاتصال مع ما هو مقدس، يتحقق هذا من خلال إنشاء علاقة حميمة ومعقولة بين عالم الحياة العادية وعالم الأجداد والألوهيات الأسطوري الرمزي ، يكمن السبيل في هذا أن جل هذه السلوكات المكررة تفتح لممارسيها مجال الدخول في تواصل واحتكاك مباشر مع عالم أسطوري رمزي ،هذا الإحياءيفتح المجال لممارسيه بتكوين مجال جديد للحدث الأسطوري وإضفاء دلالات ومعان جديدة.

لعل أهم المعالم السيميائية المدونة في هذا الشأن،ما ذكره "**Claude Lévi-Strauss**"،والمتمثل في أن الطقس يعمل على تشكيل وترسيخ أساطير مختلفة، ما يسمح بتدوين رمزيتها في ذاكرة الشعوب،حيث أن كل سلوك طقسي يمكن اعتباره علامة طقسية،تحيل إلى بعد من أبعاد الأسطورة،ولا يمكن الرجوع إلى

---

[1] Ibid,p,p 188 ,189

[2] المرجع نفسه،ص 38 .

هذا البعد إلا بعد التحكم في البنية العميقة للتمثل الثقافي والإطلاع على أبعاد الفضاء السيميائي للثقافة التي تحتضنه[3] لهذا لا بد على المحلل السيميولوجي أن يكون على دراية بمختلف الأبعاد الضمنية للثقافة التي يحللها.

فللولوج إلى الإيحاءات الرمزية التي تثيرها مختلف السلوكات الطقسية،لا بد من التأمل في بنيتها الدلالية،ومن ثم الاستعانة بمختلف الصور الثقافية التي توظف المجاز والكناية والبيان،و التماس الدوال الضمنية المرفقة بالعناصر المختلفة من أشياء،حيوانات،جبال ،كواكب...ومناشدة علاقتها الوطيدة بالبنية العامة للثقافة الشعبية[1]ذكر في نفس السياق أنه لا بد من اعتبار الطقس لغة خاصة،وصرح بذا بقوله:**"علينا أن نعتبر تقاليد الزواج ونظم القرابة نوعا من اللغة،أو مجموعة من الإجراءات التي تسمح بإحداث نوع من الاتصال ما بين الأفراد والجماعات،والتي تكون فيه جميع المظاهر الطقسية كلمات ثقافية دالة"[2].**

تعتبر سيميولوجيا الثقافة جميع الظواهر الطقسية والرموز المادية والمعنوية شفرات ثقافية،تسمح بقيام نوع من الاتصال بين الأفراد والجماعات،الشيء الذي يجعلها لغة مهما كانت طبيعتها البنيوية،من هذا المنطلق ،تعمل الطقوس على تحقيق الوظائف التالية:

- **الوظيفة الدينية:** تسمح الرموز الطقسية بتقرب الإنسان من القدرة الفوق طبيعية التي تقلقه وتيمن عليه في نفس الوقت،فمن جهته،يرى **"كازنوف"**أن القصدية الدينية للطقوس تمثل السبب الرئيسي لممارسته ويسعى الإنسان عبرها إلى التقرب من العالم المقدس ،ويكون الطقس بمختلف بدائله،التطهيريالمساري والسحري واحدا في كل وظائفه ولا هدف له سوى إعادة التوازن الداخلي للإنسان[3].

---

[3] جون ستروك،مرجع سبق ذكره،ص27 .

[1] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها

[3]السواح فراس ،الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية ،دار علاء الدين،سوريا،1997 ،ص 129

وهو الشيء الذي يبينه التعريف المقدم له من قبل علماء الفولكلور الذين أشاروا إلى كونه:"**مجموعة من الإجراءات والحركات التي تأتي استجابة للتجربة الدينية الداخلية،وتدف إلى عقد صلة مع العوالم المقدسة**[4]".فهو لغة حركية في جوهرها وثيقة الصلة بالمظاهر الدينية والمواقف التعبدية[5].

- **الوظيفة الرمزية:** يعني هذا أن الطقس ليس إلا تعبيرا رمزيا عن الأفكار والمشاعر،أي أنه بمختلف مكوناته وحركاته،نسق رمزي قائم في حد ذاته،لا يفهم دلالة شفراته إلا المنتمي إلى الثقافة التي تحويهذا النمط من الطقوس[1]، تتحقق هذه الوظيفة في الغالب عبر نسق الإشارات التي تنطوي عليها اللغة الحركية،وتلعب هذه الإشارات دور الناقلة للدلالات الطقسية،ترتبط دلالة هذه الإشارات برمزية التمثل الثقافي للمجتمع الذي يحتضن الطقس[2].

تطبق الأسس السيميائية لدراسة كل من الطقس والأسطورة على بقية عناصر الثقافة الشعبية،مع مراعاة خصوصية العلامات المشكلة لبنية خطابا الثقافي،ويدعم هذا فكرة كون الثقافة الشعبية تستدعي تحليلا متعدد المقاربات،أو مقاربة تحليلية متكاملة،تتداخل فيها أدوات سيميولوجية متعددة،تتوافق كل أداة مع خصوصية النص الثقافي المقصود بالتحليل،حيث يقتضي الشعر الشعبي،الحكاية الشعبية،الأمثال والحكم والألغاز توظيف التحليل النصي،وتستدعي الطقوس والمظاهر الفولكلورية الإستعانة بسيميولوجيا الإشارة لتحليل الحركات الطقسية والرقصية،وتوظيف مقاربات خاصة بتحليل اللباس،الغذاء،كما أنه لا بد من الإستعانة بسيميولوجيا العمران،لتحليل النمط المعماري الشعبي وكشف أبعاده الدلالية[3]،ما من شأنه أن يدعم فكرة استناد سيميولوجيا الثقافة على تحليل متكامل المقاربات.

خلاصة لما تم ذكره عن سيميولوجيا الثقافة وعلاقتها بعناصر الثقافة الشعبية،نستطيع القول أنا تتقفى بدورها العلامة الثقافية لتستنطق دوالها الضمنية وتحاول ربطها بمعانيها الخاصة با،استقت هذه السيميولوجيا مبادئها مما أتى به الرواد الأوائل لها من "**دال،مدلول ،دلالة،رمز،تعيين،تضمين**"وسرعان ما صاغت لنفسها مفاتيح خاصة با من" "**سيميوسفير"،الشفرة الثقافية،الدال الثقافي،النص الثقافي...**كانت بداية هذه السيمياء الطقوس والأساطير،التي حللها كلا من" **لوتمان،ستروس،بارث**"الشيء الذي يجعل من الأسس السيميائية التي أتت با محاولاتم منطلقا يمكن الاستعانة به في تحليل الأنساق الثقافية الأخرى،من

---

[4] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[5] Geneviève Dominique de Salins, une approche ethnographique de la communication ,rencontres au milieu parisien, Hatier, Paris,1988,p15 .

[1] السواح فراس، مرجع سبق ذكره،الصفحة نفسها.

[2] Geneviève Dominique de Salins ,IBID,p 43

[3] A G Greimas, sémiotique et sciences sociales, Editions du Seuil, Paris, 1997,p177

فولكلور،فن شعبي وأدب شعبي،بيد أن لكل نسق خصوصيته التي تعكس مفردات لغته،ما يجعل للموضة سيمياؤها،وللمعمار واللباس والموسيقى سيمياؤها كذلك،والتي تختلف في أسسها ومبادئها وفق اختلاف طبيعة هذه الأنساق،،ويصعب الإلمام با جميعها،وسنحاول تسليط الضوء عليها في المحاور الأخرى.

II-4- تمثّلات الثقافة الشعبية وأهميتها في سيميولوجيا الثقافة

تتقفى السيميولوجيا المعاني الرمزية لكل نسق دال، مهما كانت طبيعته ولأن الثقافة حقل من الحقول السيميائية التي يشهد لها بطابعها الرمزي وبنيتها الغنية بالأبعاد الضمنية،فإن دراستها ضرورية للولوج إلى المعاني المتواجدة في مستوياتا العميقة،ويسمح لنا هذا بفك الرموز والشفرات واستنطاقها قصد الغوص في عمقها الدلالي.

لكن،لفهم هذا النسق الرمزي،من الصعب التعامل مع نصوصه كبنية ملموسة حية،بمعنى أنه من الصعب تفكيك الشفرات الثقافية في تمظهرها الواقعي، حيث أن هذا من شأنه أن يولد معان ودلالات جديدة تتوافق والوضعية التي يكون فيها الفرد،ويؤدي هذا إلى خلق نوع من التغير والاضطراب الدلالي ،الذي يحول دون علمية الدراسة وثبات نتائج التحليل. لذلك،كان لا بد من مقاربة الثقافة،لا سيما الشعبية منها من منظور خاص،يمكن له أن يوصل إلى دوال ثابتة ونتائج علمية تضفى على المعاني التي يمكن اكتشافها من مختلف تمظهراتا،ويسمى هذا المنظور **"التمثلات الثقافية".**

يمكن وصفها-التمثلات الثقافية- بكونا نموذج من نماذج الصور الذهنية التي تختزن في الذاكرة الجماعية ويتم توارثها جماعيا،وعبرها يبنى النسق الرمزي لمختلف السلوكات الثقافية،تسمح هذه التمثلات بخلق ما يسمى ب**"الإيقون الثقافي***" الذي من شأنه أن يقارب الثقافة الشعبية بالواقع الذي شكل تمثلاتا،ويسمح في الوقت ذاته ببناء معان وثيقة الصلة بذا الواقع وخصوصية المتغيرات المشكلة له.

وهنا نستطيع القول أنه مثلما يستعين الإشهار،الكاريكاتور،الفيلم،الصورة الفوتوغرافية وغيرها بالأبعاد الرمزية الإيقونية للنسق البصرى المشكل لبنيته،كذلك تستند الثقافة الشعبية على نسق صوري خاص

* icône culturel

با،وعلى علامات رمزية إيقونية يحدد أبعادها هذا النسق،وهي ما تسمى ب"**التمثلات الثقافية***"،الشيء الذي يدفعنا للتساؤل عن مفهومها وخصائصها ووظيفتها في سيميولوجيا الثقافة.

فالتمثل ترجمة لكلمة لاتينية تسمى "**représentare**"، تعني إخضاع الموضوع في الوقت الحاضر وإدراكه على شكل صورة ذهنية، حيث محتواها له علاقة بموضوع أو وضعية أو قصة من العالم الذي يعيش فيه الفرد[1].

يعرف التمثل في ذات الوقت بكونه إرجاع شيء محسوس بواسطة صورة أو رمز أو علامة ،وبذلك يمكن مقاربته بجملة من الكلمات المفتاحية المتمثلة في:"الفاعل،الموضوع،الصورة،الرمز،العلامة،الإدراك،الفعل"،حيث يقوم كل عنصر بما يلي[1]:

- **الفاعل**:يمكن أن يكن فردا أو جماعة.
- **الموضوع:**يمكن أن يكون شخصا،حدثا ماديا،أو نفسيا أو اجتماعيا،ظاهرة طبيعية أو فكرية أو نظرية،كما يمكن له أن يكون خيالا شعبيا أو أسطورة.
- **الإدراك:**يتطلب هذا العنصر ضبط الموضوع بالحواس"العين،السمع"أو بالفكر"عملية ذهنية".
- **الفعل:**يميل إلى امتلاك الفعل المدرك من قبل الفرد ومعرفة معناه ووصفه.
- **الصورة،الرمز والعلامة**:هي تمثلات الموضوع المدرك،والمفسر.

من هذا المنطلق،يكون التمثل عملية إرجاع موضوع غائب أو يصعب التحكم فيه مباشرة،ويتطلب هذا التعريف حضور عنصرين مهمين هما:**"الممثّل والممثل".**

للتعمق أكثر في مفهوم التمثل الثقافي وخصائصه الرمزية،نرى أنه لا بد من العود إلى أصوله الأولى التي تعود إلى "**التمثل الإجتماعي***"،وهنا نستطيع الإشارة إلى أن أول من تحدث عن هذا الأخير **Serge Moscovici****** عام 1961 وأشار إليها في كتاب له يحمل عنوان:"**la psychanalyse, son image et son public**"[2]،ذكر في فصل من فصول هذا الكتاب* أن بوادر ظهور التمثل الاجتماعي تعود إلى عالم الاجتماع الفرنسي " **Emile Durkheim** "،الذي ميز بين التمثلات الفردية

---

*représentations culturelles
[1]Mireille Duponthieux,la représentation ,ed Hachette supérieure, Paris,2001,p8.
[1]Ibidem.
*représentation sociale
***Serge Moscovici،1920**:عالم نفس فرنسي من أصل روماني،تخصص في علم النفس الإجتماعي،من بين مؤلفاته نجد: Reconversion industrielle et changements socioaux لعام 1961 .
[2]http://www.geza.roheim.pagesperso-orange.fr.le 23/07/2011/15h
*la représentation sociale, un concept perdu

باعتبارها صور ذهنية يشكلها الفرد في ذهنه ويضمنها معاني عن تجارب خاصة،ولا تشارك الجماعة الاجتماعية في بلورة حقلها الدلالي،والتمثلات الإجتماعية التي تكون خلاصة البناء الإجتماعي لمنظومة الأفكار والقيم ،الشيء الذي يجعلها صورة مترسخة في الذاكرة الجماعية،وخارجة في طبيعتها عن سيطرة الفرد وتحكمه[3].

في نفس الفترة،استعمل **Freud*** مفهوم التمثل الإجتماعي في العديد من كتاباته،وفي ثناياها ميز بين ثلاثة أصناف من التمثلات،وحدد لكل صنف طبيعته المميزة،سمى التمثل الأول " **die vorstelIung**"،وأرجعه إلى سيرورة ومضمون التفكير، ورمز إلى الثاني ب"**die darstellung**"ليقصد به الوصف وبناء الصور والتخيلات، في حين حدد الثالثة في " **vostellungs reprasentanz** "ويترجم إلى الفرنسية على كل "**représentant /représentation**" ليراد به عملية تسجيل الصور الذهنية في نفسية الفرد[1].

من شأن هذه التصنيفات أن تؤكد حقيقة كون التمثل الاجتماعي نموذج من نماذج الصور الذهنية التي ترسخها التجربة الجماعية في ذاكرة المجتمع،ويتم الحفاظ عليها وتوارثها على شكل ما يسميه " **Emile Durkheim**" بالضمير الجمعي.

تدعمت هذه الفكرة مع أعمال "**Denise Jobelot** "إذ أشارت إلى أن التمثل الإجتماعي صورة ذهنية يتم تشكيلها بصفة جماعية ،عبر مختلف التجارب والخبرات التي تمر بها الجماعة البشرية،كما أنها تتضمن في ذات الوقت المعلومات،المعارف وأنماط التفكير والسلوك،ويتم توارث هذه الصور الذهنية وتناقلها عبر مختلف الأجيال بواسطة العادات والتقاليد وعبر عملية التعلم والإتصال الإجتماعي[2].فالتمثل في نظرها مهما كانت طبيعته،وظروف الجماعة البشرية التي تتبناه،جملة من العلامات والأفكار الدالة، التي ترسم في اتحادها خطابا ذهنيا ذا طبيعة رمزية،تحيل الخطاب إلى الواقع،كما أنها تبني بعلاماتها حقائق هذا العالم وخصائصه.

يسمح هذا التعريف بإعطاء علامات خاصة محدده لطبيعة التمثلات الثقافية،تحيلنا هذه العلامات إلى حقيقة كونها **-التمثلات الثقافية-** نسق منتظم من الأفكار الضمنية، تنتج من قبل الجماعة الإجتماعية وتترسخ في ذاكرتها بصفة مشتركة،تشكل علامات هذه التمثلات عناصر محددة لأبعاد هذا النموذج من

---

[3] Ibidem

* **Sigmund Freud(1856/1939):**طبيب نفسي نمساوي،أسس علم النفس الحديث،من بين مؤلفاته نجد :
Totem et tabou 1912,introduction a la psychanalyse 1916/1917

[1]Ibidem
[2] Ibidem

الصور الثقافية،الشيء الذي يجعلها تحيل إلى العديد من العناصر المرجعية المتعلقة بذه الثقافة،ومختلف الرموز والعلامات المحددة للهوية الثقافية لهذه الجماعة[3].

معنى هذا أن التمثلات الثقافية تحمل في طياتا علامات محددة لنظرة الجماعة البشرية إلى الحياة،ونمط عيشها وتفكيرها،وتجسد في ذات الوقت منظومة القيم والقواعد،ونسق الأساطير والمعتقدات ،ويمكن استقراء هذه الصور الرمزية من مختلف نشاطات هذه الجماعة مهما كانت طبيعتها،طقوسية كانت أو عادية.

كما أنا علامات تشترك في إنتاجها الجماعة،ويكون هذا عند دخولها في اتصال وتفاعل مع خصوصيات العالم الخارجي.

إنا الفكرة التي أكدها "**Pierre Bourdieu***" بقوله أن التمثلات الثقافية تتأسس وفق صور ذهنية توجه تصور الجماعة الإجتماعية للعالم،وتحدد في ذات الوقت علاقة الأفراد ببقية الثقافات،تتشكل هذه التمثلات عبر التفاعلات الإجتماعية ،وتتضمن في فحواها معارف ومعلومات متعلقة بثقافة المتمع وبنيته الفوقية التي تحدد بقاءه وصموده[1].

من هذا المنطلق،نجد أن التمثلات الثقافية ضرورية للتعرف على الهوية الثقافية للأشخاص والجماعات،مثلما تسمح هذه الصور الذهنية بإقامة الحدود بين الجماعات،حيث أن الإشتراك في التمثل الثقافي يسمح للفرد بإظهار انتمائه إلى هذه الجماعة ،كما يضمن لنفسه رابطا اجتماعيا يقوي علاقته بذه الجماعة ويدعم وجود الفرد فيها،الشيء الذي يجعلنا نقول أن التمثل الثقافي بطاقة هوية خاصة بالفرد والجماعة.

ولا يمكن لهذه التمثلات أن تثبت وجودها وسيرورتا الدلالية من دون ربطها ببعدين أساسيين هما الزمان والمكان،وهي الفكرة التي أيدها "**Francisco Varela**" بقوله أن هذين الفضاءين يشكلان الحقل الدلالي للتمثل الثقافي،على اعتبار أن هذا الأخير خلاصة للعملية الإدراكية للفرد والجماعة،والتي تستقي أسسها ومعالمها الرمزية من أبعاد الواقع المرئي المحسوس،وهنا أكد على حقيقة كون التمثل الثقافي" **صورة**

---

[3]Valérie Amireault, Denise Lussier,représentation culturelles, langue et société n° 45,Québec,2008,p14.

***Pierre Bourdieu(1930 /2002):** عالم اجتماع فرنسي،من بين مؤلفاته نجد :

Travail et travaileurs en Algerie 1964,Le sens pratique 1980

[1]Ibidem

ذهنية تترجم التفاعل الرمزي بين الإنسان ومحيطه،وعبر هذا التفاعل تتولد الدوال وتنمو معانيها وتتطور"[2].

أيد هذه الفكرة **"George Lakoff"** حين تركيزه على ضرورة إخضاع التمثل الثقافي للبنية الفضائية العميقة التي تسبق التجربة الإدراكية،يعني هذا أنه لا بد من إدراج بعدي الفضاء والإدراك في بناء التمثل،وتلعب اللغة دورا أساسيا في ذلك،حيث أنا الوعاء الحاوي للرموز والعلامات،وهي التي تتكفل بحفظ المعلومة المدركة على شكل إيقوني،أو يمتلك درجة معينة من التشابه البنيوي مع الواقع الممثل[3].

للتعمق أكثر في مفهوم التمثل الثقافي وخصوصيته الرمزية،ندرج ما ذكره **"Stuart Hall*"** في هذا الصدد ،إذ أشار إلى أن التمثل الثقافي يقوم على مبدأ أساسي ،يتمثل في أن الحقيقة لا تتضمن صفات أساسية أو محدودة،إنما تنشأ من المعنى الذي تقوم الثقافة أو المجتمع بإلحاقه بمختلف العناصر،الأشياء ،الأحداث والشخصيات،لذلك نجد أن المعنى الناشئ عنها ليس ثابتا ولا يمكن له أن يتواجد خارج نطاق التمثل،بل ينشأ هذا الأخير في نفس اللحظة التي يتم فيها تسمية العناصر والأشياء[1].

لذلك يقول أنه لا يمكن الحصول على المعنى من دون استقراء التمثل وتأويله،وهذا ما يقصده بقوله:**"without représentation no meaning"**،فبفضل التمثل الثقافي،يمكن إنشاء وتشكيل المعاني ،الشيء الذي جعله يعرف التمثل بالسيرورة التي يتم من خلالها إنشاء وتشكيل المعاني وإلحاقها بمختلف العناصر وهذا ما أراده بقوله:**" the way in wich meaning is given to the things depicted"** وهي في مجملها عناصر ضرورية كونا تسمح لأفراد المجتمع بإنتاج وتبادل المعاني،كما أنه خلاصة عملية رمزية تهدف في فحواها إلى إعادة بناء معنى العالم ورمزيته،لذلك نجدها شكلا من أشكال التعبير الثقافي والإجتماعي[2].

لا يمكن للتمثل أن يشكل علاماته وينطق برمزيته من دون اعتماد اللغة،إذ تشكل هذه الأخيرة نسقا هاما للتمثل، حيث أشار إلى ذلك بقوله أننا نستعمل الرموز والعلامات لتمثيل الأفكار والمشاعر،الشيء الذي يجعل من التمثل **"ممارسة دالة"***لبلورة هذا المعنى وتشكيله،تتمظهر دوالها الإيقونية والرمزية عبر اللغة

---

[2] José Horacio ROSALES CUEVA, op cit ,p 24

[3] Ibidem

* **Stuart Hall (1932)**:عالم اجتماع جمايكي،اشتهر بكونه من أهم الأوجه البارزة في الدراسات الثقافية البريطانية، ألف "الهوية والثقافة .

[1] Véronique Demers,op cit,p 14

[2]Ibid,p06.

*pratique signifiante:تسمح الممارسة الدالة بتوليد معاني جديدة مرتبطة بالدال الثقافي والتي تضاف إلى المعنى الأصلي له تبعا لأنماط استعماله ومجالاتها،وعلاقته بالعلامات الأخرى.

بأشكالها المختلفة،ما من شأنه أن يؤدي إلى إحداث التواصل الرمزي في دوال التمثل الثقافي،ومن ثم تداولها بين الأفراد والجماعات[3].

يسمح لنا هذا بالقول أن التمثل الثقافي صورة رمزية، تتقاسمها الجماعة البشرية،تحدد مختلف أنماط التفاعلات الإجتماعية الأبعاد العلاماتية الدالة لهذه الصورة ،وتوجه في ذات الوقت نسق التواصل الإجتماعي ويقود هذا إلى استثمار الشفرات الثقافية التي تحويها الصور الإيقونية للتمثل الثقافي.

ومثلما تتقاسم الجماعة الإجتماعية رموز هذه الصور الثقافية،تشترك في ذات الوقت في العديد من الدوال الرمزية المحددة لخصوصية كل تمثل ثقافي،يدفعنا هذا للقول أن هذا الأخير يحوي في طياته العديد من الخصائص المحددة لطبيعته،ومن جملة ما يحويه نجد:

- تشكل التمثلات الثقافية جزءا لا يتجزأ من التمثلات الإجتماعية،لها طبيعة مميزة خاصة بها، تتمثل في كونها ظواهر إيقونية تكشف عن المعارف العامة للثقافة،وتحتل هذه الأخيرة مكانة مركزية داخل الثقافة،لذلك يسميها علماء الإجتماع ب**"المعنى المشترك*"**،الذي يميزونه عن المعرفة العلمية، يتضمن هذا الأخير كل أشكال التمثلات التلقائية،المحلية في مجملها،المدونة والملموسة وتقودنا هذه الخاصية للقول أن التمثل الثقافي وعاء حاوي لمعارف ومعلومات خاصة بثقافة الجماعة البشرية،تتشكل في الغالب بطريقة تلقائية من خلال سيرورة التجربة الإجتماعية،لذلك،نجد أن لكل جماعة تمثلها الخاص بها ،والذي يحدد الفضاء الرمزي لها،الشيء الذي يحدد في ذات الوقت خصوصية تمثلها.

- تكتمل الدوال الرمزية للتمثل الثقافي باكتمال بنيته العلاماتية،وهنا نشير إلى كونه يمتلك نواة مركزية وأخرى محيطة،تمثل النواة المركزية **"النبرة الإجتماعية"**،أو **"الضمير الجمعي"** ولها مهمة أساسية تتمثل في ضمان التناسق والانسجام في التمثل،ويكلف في ذات الوقت بإعطاء صورة عامة عن طبيعة هذا الأخير وبنيته الظاهرية،كما أنه يكلف بنقل الرسائل،حيث لا يتضمن إلا فكرة أو فكرتين،الشيء الذي يجعلنا نقول بأن النواة المركزية ليست حيادية،حيث تتضمن في فحواها علامات خاصة بمختلق القيم والقواعد التي تشترك فيها الجماعة الإجتماعية وتتميز بها عن جماعة أخرى[1].

لهذا نستطيع القول أن النواة المركزية محددة للإختلاف بين الثقافات،وهي التي ترسم الأبعاد الخاصة بكل ثقافة وميزتها عن الثقافات الأخرى،فنقول مثلا أن هذه الثقافة تتميز بعنصر ما يظهر تقديسه في جميع مظاهرها،في حين تتميز ثقافة أخرى بعنصر آخر تتجلى علاماته في العديد من عناصرها لهذا نجد أن النواة

---

[3] Ibidem

*le sens commun

[1]http://www.geza.roheim.pagesperso-orange,op cit

المركزية ،كما أن للتمثل الثقافيعناصر ثانوية مكملة وهي ليست بالعناصر الضرورية،لذلك نجدها مرنة،قابلة للتغيير،مثلها مثل العناصر المادية[2].

-يتضمن التمثل الثقافي مثله مثل التمثلات الإجتماعية ستة وظائف أساسية هي:

- يسمح التمثل الثقافي للأفراد الإتصال بطريقة فعالة فيما بينهم حول المواضيع الثقافية والإجتماعية المختلفة.
- تساهم التمثلات الثقافية في تقوية وتدعيم الهوية الإجتماعية،وتحقيق تماسكها،وتشكل في ذلك ما يسمى بالوحدة الإجتماعية.
- تسمح التمثلات الثقافية بتطوير المعارف العامة،وتدعيم تماسك الثقافة الشعبية،ومن ثم ترسيخها لدى الأفراد.

- تسير التمثلات الثقافية بتسيير السلوك والنشاط الإنساني،وتحدد في ذات الوقت نمط تفكير الأفراد،كما تسمح بالتنبؤ به وتفسير حالاته ومختلف سلوكاته،وهذا انطلاقا من العلامات الظاهرية التي يمكن استقراؤها من اللباس،الأكل،العمران....

-تتميز التمثلات الثقافية بالرمزية والدلالة[1]، يعني هذا أنه وعبر كل تمثل ثقافي،يعطي الفرد دلالة خاصة للموضوع الثقافي،ويمنح له في ذات الوقت تفسيرا خاصا به،لهذا السبب،يكون المعنى الممنوح للتمثل الثقافي صفة مميزة في التمثلات الثقافية،حيث أن لكل عنصر من عناصر الثقافة تجسيده الخاص به والمتوائم ومختلف التفسيرات النفسية،والإجتماعية للجماعة التي تتبنى هذه الثقافة،يسمى شكل هذا التجسيد رمزا ثقافيا،بينما يحدد مضمونه البعد الدلالي لهذا الرمز.

- تفتح التمثلات الثقافية المجال واسعا للتخيل الجماعي،حيث يسمح عبر مختلف صوره بإعادة تجسيد الواقع بتفاصيل يصنعها إبداع الخيال،ويفتح المجال للمخيال الإجتماعي والفردي بإعادة تفاصيل الإبداع الفردي وبناء أسس التخيل المشترك،ومن ثم تصوير صورة اجتماعية خاصة بالتمثلات الثقافية وفهم مختلف الابعاد الرمزية للطقوس والأساطير.

- يتميز التمثل الثقافي بكونه تمثيل لموضوع ما،حيث أنه لا يوجد تمثيل من دون موضوع،لذلك،يعرف موضوع التمثلات الثقافية بالظاهرة الثقافية ومختلف تفاعلاتها وعناصرها،وهذا ما أكدته الباحثة"

---

[2] Ibidem

[1] Michel-Louis Roquette et P Raleau,introduction à l'étude des représentations sociales,presse universitaire de Grenoble,Paris,1998,P34.

Rezilich " عند محاولتها فهم السلوكات المتولدة عن التمثلات الإجتماعية والثقافية،وتوصلت إلى عدم وجود انقطاع بين العالم الخارجي والعالم الداخلي للفرد والجماعة[2].

- تتميز التمثلات الثقافية بكونها ذات أصل معرفي،تعطي معلومات خاصة بأصل التمثل وسلوك الفرد المعني به،لذلك نجدها أنساقا معرفية موجهة للفعل،كما أنها نمط لتفسير مختلف الوقائع، تقع في مفترق طرق ما هو من المفاهيم النفسية والإجتماعية،و تستقل هذه الأخيرة عن الفرد على اعتبار أن التمثل الثقافي مرتبط بالمتمع والجماعة الإجتماعية وله طبيعة اعتباطية.

يعرف التمثل الثقافي بكونه إبداع، فلكل جماعة تمثيلها الخاص بها ولكل فرد إبداعه المميز داخل هذه الجماعة ما يمكن أن يضفي للثقافة وللصورة الثقافية رموزا ودلالات جديدة[3].

_من جهته،يرى "**Moscovici**" أن التمثل الإجتماعي،بما في ذلك الثقافي يتضمن في طياته ثلاثة أبعاد أساسية هي[1]:

- **الإتجاه l'attitude:**يعطي تموضع الجماعة البشرية واتجاهها العام في مختلف المواضيع،ويمكن أن يكون هذا التوجه إيجابيا أو سلبيا.
- **المعلومة:l'information**تعود هذه المعلومة في جوهرها إلى مجموع اتحاد المعلومات والمعارف الخاصة بموضوع التمثل، وتكون كثيرة ومتنوعة.
- **مجال التمثل le champ de la représentation:**وهو الفضاء الرمزي الذي تكون فيه العلامات المشكلة للصورة الإيقونية أو الثقافية ،وهي بذلك نسق من المعلومات المنظمة والتي لها علاقة وطيدة بالموضوع الممثل.

هذا عن مفهوم التمثل الثقافي وخصائصه الجوهرية،أما فيما هو متعلق بعلاقته وأهميته في تحليل الثقافة الشعبية ومقاربتها بمنظور سيميائي،فيمكن القول أنه عنصر فعال وضروري في دراسة رمزية كل ثقافة واستنطاق أبعاها،ويعود هذا إلى كون الثقافة فضاء ا واسعا لممارسة المعاني،وبالقدر الذي تتعدد فيه السلوكات تتنوع

---

[2]http://www.representations.fr/définition de Jean Claude Abric:/le 16/06/2011/12h.
[3]Ibidem
[1]http://www.psychologie sociale com-Elisabeth Deswarte-Joomla-Syahzul/ le 16/06/2011/12h.

وفقه المعاني،لهذا فإن دراسة هذه الممارسات لا ينحصر في تحديد السلوك الإنساني كميزة دالة،لأن الحركات يمكن لها أن تولد أشكالا جديدة من الوحدات الدالة ما من شأنه أن يولد أنساقا علاماتية جديدة ومن ثم تحديد معان ثقافية أخرى.

إنا الخاصية التي جعلت سيمياء الثقافة تبلور منظومة خاصة لدراسة الدوال المختلفة،كما بلورت في ذات الوقت مارسات تحليلية ووحدات سيميائية دالة.هكذا ظهر مصطلح **"الصورة الثقافية"** أو **"التمثل الثقافي"** كوحدة تحليلية لدراسة الثقافة،واستنطاق رمزيتها،كما أن التمثلات الثقافية نسق ضمني دال يمكن اعتبارها المستوى العميق الذي يناشده كل بحث سيميائي،الشيء الذي يجعلنا نقول أن التمثل الثقافي يسمح بتأويل الثقافة وفهم معناها،والإحتكاك بمستوياتا الضمنية .

يدعم هذا التصنيف فكرة كونه –التمثل الثقافي-المعنى الضمني اللازي للسيميولوجيا " **métalangage** " وتتحدد مهمته في شرح،تأويل وتفسير الثقافة ومختلف السلوكات الثقافية،وهي كلها أدوات منهجية يعتمد عليها التحليل السيميولوجي في تدعيم أسسه ومبادئه،وتقوية نتائجه.

تمثل بذلك مرجع خاص بالأفكار والمعارف الثقافية،التي تجعل منها **-الصورة الثقافية -**نظاما رمزيا تتجلى في أنساقه مختلف الدوال الثقافية،وتلخص هذه الأخيرة جملة الأفكار،الأحكام،المعارف والمعتقدات الخاصة بالجماعة الإجتماعية والعالم الثقافي الذي يحيط با[1]، من هذا المنطلق،نستطيع القول أن أول من تنبه بأهمية التمثلات الثقافية كأداة منهجية لاستنطاق البنية الخفية للأنساق الثقافية **A J Greimas*و J Courtés**،حيث يؤكدان بأن التمثلات الثقافية لغة واصفة لمواضيع السيميولوجيا،فهي طريق لبناء المعاني الضمنية،والتي بواسطتها يمكن الولوج إلى عمق العلامات،ومن ثم فهمها واستنطاق وحداتا الدالة[2].

تعتبر السيميولوجيا التمثلات الثقافية مستوى ثان يهدف إليه كل بحث سيميولوجي،وهي في ذات الوقت وصف علمي لمختلف الظواهر الثقافية،هكذا تكون التمثلات الثقافية صور ذهنية ثقافية تترجم مختلف التضمينات الثقافية المتعلقة بمختلف السلوكات والنشاطات،كما أنا في ذات الوقت بنية سيميائية دالة،تستحضر معانيها من اتحاد العديد من الدوال المشكلة لها،وبالقدر الذي يتوسع فيه البعد التداولي للتمثل

---

[1] **José Horacio ROSALES CUEVA, op cit ,p 27**

* **Greimas Algirdas**،(1992/1917)،لساني فرنسي،أسس مدرسة باريس،ويمكن اعتباره أبا للسيميوطيقا الحديثة،من مؤلفاته نجد: Du sens ,sémiotique عام 1970 .

[2] Ibid,p28

الثقافي،تتنوع وفقه المعاني والأبعاد الدلالية ما من شأنه أن يولد مستويات جديدة للتمثل،يمكن تلخيصها في المخطط التالي[3]:

مخطط توضيحي لمستويات التمثل في الممارسات السيميائية[1.]

نظريات ونماذج

تعدي التمثل métareprésentation

تعدي اللغة métalangage واصفة أو نظرية سيميائية

↑

التمثلات représentations

صور ذهنية ورسوم لوصف الممارسة السيميائية وسيميولوجيا الأشياء

↑

---

[3]Ibid,p31

[1.] Ibidem

الحياة اليومية

التمثلات الثقافية représentations culturelles

تنظيم الحقيقة التي يأتي بها الفاعلون الثقافيون في الخطابات المختلفة

↑

المعنى المشترك sens commun

لشرح هذا المخطط والغوص أكثر في جوهر هذه العلاقة،نستطيع القول أن المعنى المشترك أو الفهم المشترك، فهو فضاء رمزي، يحدده الذكاء المشترك بين الأفراد،فيشكلون نسقا من العلامات الإيقونية الثقافية التي يتم توارثها من قبل الجماعة الإجتماعية ،يستعان بهذه العلامات في إعطاء معنى لمختلف الممارسات الثقافية،كما أنها مادة بحث سيميائية يطلق عليها لوتمان:"**انتاج نصوص منتظمة للكل الثقافي"،**أي أنها نسق سيميائي رمزي يتضمن معاني مشتركة من قبل الجماعة الإجتماعية.

أما عنصر "**تعدي التمثل**" أو "**البلاغة التمثيلية"،**فهي سيرورة إنتاج المعنى الذي يتضمن في ذات الوقت وصف وشرح لطبيعة وتطور السيميوز،وتشكل السيرورة الدلالية للعنصر الثقافي التي تعطي لظواهر الثقافة معان يحددها البعد التداولي والظروف العامة للتداول،ما من شأنه أن يسمح بتوليد الدوال والمعاني التي تثري كل بحث سيميائي.

يقصد بالبلاغة التمثيلية أرقى درجات التمثل،على اعتبارها افتراضات توضيحية بلورتها النظرية السيميائية وشكلتها قصد دعم النشاط العام لسيمياء الثقافة،ومن ثم إعطاء تأويلات خاصة لها،يتطابق هذا مع مفهومي" التعيين والتضمين" الذين أشار إليهما "**Roland Barthes**"،حيث يمكن اعتبار المعنى المشترك والتمثل مستوى تعييني للثقافة بينما تكون البلاغة التمثيلية معنى تضميني لها.

لهذا،نستطيع القول أن التمثل الثقافي أهم طريقة لتحليل الثقافة الشعبية تحليلا سيميائيا،وهذا ما أشار إليه "**Jonhson** " **و** "**Gay**" في كتابهما "**cultural studies** " ،حيث ذكرا أن أهم طريقة لمقاربة رمزية الثقافة أو أي نص ثقافي تتمثل في وضعه داخل سيرورة البناء الثقافي،وينشأ هذا الأخير عبر خمس سيرورات أساسية تسمح بفهم تطور أي حدث ثقافي وتتمثل في[1]:

- **طور الإنتاج:"la phase de la production"**:تركز على الطريقة التي يكون فيها العنصر الثقافي مشفرا بطريقة تقنية،ونعني بذلك مختلف مكوناته المادية.

---

[1]Véronique Demers,op cit,p09.

- **طور التمثيل "la représentation"**:فيه يتم تشكيل المعنى المشترك للعناصر الثقافية عبر رموز، علامات وشفرات.
- **التعرف "l'identification"** :من خلالها يتم التوظيف الشعوري لمختلف الأحداث الثقافية ويعطي نماذج عدة لتوظيف واستعمال العناصر الثقافية،ويمكن تعريفها بطور الإستهلاك.
- **التعديل "la régulation** ":وتوضح كيف انشئت العناصر والتقنيات الثقافية وطورت أو عدلت.

يعد التمثيل"**représentation**" أهم مرحلة من هذه المراحل،حيث يوضح هذا الأخير كيف أن المعنى الملحق بالأشياء له علاقة وطيدة بالطريقة التي قدم بها،وله في ذات الوقت تأثيره المميز على الطريقة التي أنتج أو استهلك بها،وعدل وفقها،وعبر هذه السيرورة تنشأ المعاني الثقافية "**significations culturelles**" التي تشكل محور اهتمام سيميولوجيا الثقافة[2].

يؤكد هذا حقيقة كون "**التمثل الثقافي**" أو" **الصورة الثقافية**" عنصرا أساسيا لا يمكن الإستغناء عنه في الدراسة السيميائية للثقافة،مهما كانت طبيعة النسق الذي يستهدف من خلاله التحليل السيميولوجي،ويعود ذلك لكونه الوعاء الحاوي للعلامات والرموز التي تشكل سيرورة خاصة بالدوال الثقافية.

II-5- محاولة في المقاربة السيميائية لتمثلات الثقافة الشعبية في الخطاب السينمائي

قبل الغوص في تحديد أسس التحليل السيميولوجي لتمثلات الثقافة الشعبية في الخطاب السينمائي ،لا بد من الإشارة إلى أن السينما كانت منذ ظهورها أهم خطاب تناشد علاماته الواقع ،وهذا من خلال محاولة إنتاجه وفق التمثلات التي يحتضنها المجتمع،والمساعي التي يراد الوصول إليها،الشيء الذي جعل من هذا الخطاب السينمائي مرآة عاكسة لواقع ممثل، نجد فيه العديد من العلامات الإيقونية القريبة من الفضاء الذي يحتضنها.

---

[2]Ibidem

يعود السبب في هذا إلى خصوصية الخطاب السينمائي وبنيته الجوهرية ،على اعتباره خطابا يجمع بين الصوت والصورة،أو بالأخرى بين العلامات الإيقونية والعلامات اللفظية،كما أنه يتضمن في ذات الوقت العديد من المؤثرات الرمزية التي من شأنها أن تشكل حقله الدلالي .

من هذا المنطلق،نستطيع القول أن المقاربة السيميائية لتمثلات الثقافة الشعبية في الخطاب السينمائي تقتضي منا التركيز على عدة نقاط جوهرية،تتعلق بعضها بخصوصية هذا الخطاب،وبنيته،وأسسه الرمزية،من جهة،وتشمل الثانية خصوصيات التمثلات الثقافية وعلاقتها بسيمياء الثقافةمن جهة أخرى،من شأن هذا أن يجمع بين نسقين سيميائيين مهمين،هما الخطاب السينمائي كنسق سمعي بصري،والخطاب الثقافي كنسق رمزي أسطوري،ومن ثم لا بد من الجمع بين أسس تحليل نموذجين من السيميولوجيا،يتعلق الأول بيسميولوجيا السينما وأسس تحليل الأفلام،وينحصر الثاني في سيمياء الثقافة وتحليل النصوص الثقافية.

لكن قبل القيام بهذه العملية التركيبية الإستنتاجية،لا بد من الوقوف عند بعض الأسس والخصائص الجوهرية المتعلقة بالخطاب السينمائي،وبنيته السيميائية،وأول ما يقال في هذا الصدد أنه خطاب متعدد الشفرات ومتنوع الدلالات،يرجع السبب في ذلك إلى العناصر المكونة لهذا الخطاب بشكل عام واللغة السينمائية على نحو التحديد،حيث تتميز هذه الأخيرة بتنوع الرموز المشكلة لها ما يجعل مضامينها ومعانيها عميقة الدلالة،فهي حسب ما أشار إليه *Christian Metz** لغة مركبة التنظيم،تشكل بوحداتها نظاما دالا يتألف من اقتران خمسة مواد تعبيرية دالة،تتمثل في شريطي الصورة والصوت،والضجيج،إضافة إلى الصورة الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة[1] .

ولعل أهم ما يميز هذا النسق البصري ،الصورة المتحركة ،التي تجعل المشاهد يتفاعل مع الأحداث الفيلمية بشكل يقترب فيه من الواقع،ويعود السبب في ذلك إلى كون الخطاب السينمائي تعبيرا سمعيا بصريا، له درجة تشابه كبيرة مع الواقع، ناهيك عن المؤثرات السمعية والضجيج الذي يؤخذ من المرجع الممثل،ما يؤكد قدرة الخطاب السينمائي على تحقيق درجة كبيرة من الإيقونية[2] ،كما تمتاز اللغة السينمائية بعدد من الخصائص والتي نجد منها[2]:

---

* **Christain Metz:(1993/1931)**عالم سيميولوجيا من أصل فرنسي،اختص في سيميولوجيا السينما ودرس خصوصيات اللغة السينمائية ،من أهم مؤلفاته نجد: 1971 langage et cinéma ،1977 la signification Imaginaire .

[1] جمال شاوش،أخذا عن جورج سادول، العاصر الدالة للغة السينمائية،ترجمة محمود إبراقن،حوليات جامعة الجزائر،عدد 10 ،1997،ص 205

[2]Roger Odin, cinéma et production du sens, Armand Colin, Paris, 1990 ;p 32.

[2]IBID,P,P32,34.

- **النسخ الميكانيكي duplication mécanique :**تنطوي السينما على قدرة فائقة في نسخ الواقع وإعادة إنتاجه بطريقة آلية ميكانيكية، بفضل خصوصيات الصورة المتحركة وحركات الكاميرا.
- **التعددية multiplicité :**ومفاد هذا أن السينما تتألف من عدة صور متحركة ومتآلفة فيما بينها تشكل ما يسمى شريط الصورة **photogramme** .
- **الحركية :mobilité** تتميز اللغة السينمائية بالحركية والنشاط الذي تحققه الصور المتحركة، بفضل حركية الكاميرا، ما من شأنه أن يقرب المشاهد والأحداث من الواقع ويحقق التشابه معه.

كما نجد جملة من العناصر المكونة للغة السينمائية والتي تحمل باتحادها وتناسقها المعاني والدوال السيميائية،ومن بين هذه العناصر نجد:

-**شريط الصورة:** يكون على شكل صور متتابعة بشكل حركي، تنقل المعاني وتترجم الأحداث عبر الصورة الفيلمية أو اللقطات،وتعتبر هذه الأخيرة أهم وأصغر وحدة في الفيلم،يشكل تناسقها المعاني والرموز[3]، تتميز أيضا بقربا من الواقع وتشابها الإيقوني والذي له علاقة وطيدة بحركيتها وسلمها،يسمح لنا هذا بتمييز أنواع عدة من اللقطات،ولكل لقطة خصوصيتها وبعدها الدلالي،ومن بينها نجد[4]:

- **اللقطة العامة"Plan général"**: تتميز بكونها تؤطر الديكور بكامله،وبجميع أبعده،نجد هذا في منظر مدينة ما.
- **لقطة الجزء الكبير"plan de grand ensemble ":**تتولى تقديم جزء مهم من الديكور،تسمح لنا هذه اللقطة مثلا بمشاهدة منظر واحد من مناظر المدينة،يتم توظيف هاتين اللقطتين لتعميق الإحساس بالحزن والقلق والوحدة.
- **لقطة الجزء الصغير "plan de petit ensemble":**لا تؤطر هذه اللقطة إلا جزءا من الديكور،تسمح بإبراز الشخصيات وتمييزها عن بعضها،تستعمل في الغالب لتقديم البطل في وسط درامي كالمشاجرات .
- **لقطة متوسطة"plan moyen"**: تظهر في هذه اللقطة شخصية كاملة أو أكثر بكامل طولها داخل إطار الصورة،تتمثل الأبعاد الدلالية لهذه اللقطة في كونها تضع الممثل في علاقة حميمة مع الجمهور،وتسمح بإدماج هذا الأخير في جو الفيلم ومن ثم التفاعل مع أحداثه.

---

[3]Anne Goliot-Lété,Martine Joly, Francis Vanoy et autres, dictionnaire de l'image, deuxième édition, Vuibert, Paris,2008,p ;p280 ,281 .

[4] محمود إبراقن،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الإتصالية،مرجع سبق ذكره،ص،ص،174 ,180 .

- **لقطة أمريكية "plan American":** تصور هذه اللقطة الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين،ما يسمح بإبراز فعلها وحركيتها ،سميت باللقطة الأمريكية لأنا تحيل بدلالتها إلى أفلام الوسترن،أين يمكن مشاهدة المسدس الذي يعلقه رعاة البقر على أحزمتهم.
- **لقطة مقربة "plan rapproché":** تؤطر هذه اللقطة الجزء الأساسي من الشخصية لتجعل بقية التفاصيل ثانوية،وتنقسم بدورها إلى نوعين:

-لقطة نصف مقربة"plan demi-rapproché " أو لقطة مقربة إلى الخصر " plan rapproché taille" :تؤطر هذه اللقطة النصف العلوي من جسم الإنسان،من الرأس إلى الحزام.

- لقطة مقربة "plan rapproché" أو لقطة مقربة حتى الصدر.

- **لقطة قريبة:** تبيين اللقطة وجه الشخصية بالكامل،حتى العنق ما يسمح بكشف ملامح الوجه وتوظف لإحداث عنصر التشويق بإخفاء الحقيقة عن المتفرج،أو من أجل شرح شيء معين من خلال حل العقدة الدرامية،تعتبر في سيميولوجيا السينما مؤشرا تلفت انتباه المتفرج إلى تفاصيل الديكور.
- **لقطة قريبة جدا:** تصور هذه اللقطة جزءا معينا من جسم الشخصية مثل الشفاه،الأذن،العين،تستعمل لخلق نوع من التشويق لدى المشاهد،وتستعمل في ذات الوقت في تحديد أهمية الأخبار،نجد ذلك في تكبير عناوين الجرائد،أو تقريب الساعة.
- **اللقطة المضافة:** إنا تسمية أطلقت في سيميولوجيا السينما على الأنواع الأربعة التي حددها كريستيان ماتز كما يلي:

-لقطة مضافة غير روائية"isert non-diégétique":تستعمل أكثر في السينما الصامتة وتقوم على المقارنة بين مشهدين متناقضين.

-لقطة مضافة روائية في غير موضعها"insert diégétique déplacé":تعرف بكونا الصورة المنتزعة في غير موضعها لتوضع في موضع آخر وتقدم في الغالب جانبا غريبا ومثيرا من القصة.

-لقطة ذاتية"plan subjectif" :تمثل الصورة التي تبين استرجاع المخرج للذكريات وتذكره للأحلام.

-لقطة مضافة توضيحية"plan explicatif ":تعرف بكونا الصورة التي تكبر شيئا معينا لغرض الشرح.

لكل لقطة من هذه اللقطات وضيفتها ومعناها الدلالي في سيميولوجيا السينما،حيث أن الأنواع الثلاثة الأولى له وظيفة وصفية ،إذ يستعان با لوصف الفعل والديكور،وللإنتقال بالقصة من العام إلى الخاص،بينما يستعان باللقطات الأخرى لإبراز حال الشخصيات،وتصنف بدورها وفق نوعين أساسيين هما:**"لقطات حكائية" و"لقطات وصفية"**،تتمثل الحكائية في الأمريكية،الوصفية والمقربة،ويستعان با في تقديم الفعل والحركة،في حين تبرز اللقطات النفسية حال الشخصيات وتفاعلاتا النفسية الإجتاعية.

لا تكتمل رمزية اللغة السينمائية بنوعية اللقطات المستعملة،بل تتعدى ذلك إلى عناصر أخرى يمكن لها أن تلعب دورا دلاليا إيضافيا ،يتعلق الأمر هنا بزوايا تصوير اللقطات،حيث أن لكل زاوية مجالها وحقلها الدلالي،ويتحدد ذلك وفق ما يلي:

-الزاوية العادية plan normal":توضع فيها الكاميرا أمام الديكور الذي يراد تصويره،تتميز الصورة الملتقطة في هذه الحالة بالموضوعية والصدق والواقعية،تستعمل أكثر في الأفلام الوثائقية لكونا تحمل في فحواها معان دلالية خاصة تحددها سيميولوجيا السينما في التعبير الصريح،والكشف المفاجىء للأشياء.

-الزاوية الغطسية " plan plangé": و هي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا على الديكور المراد تصويره الأمر الذي يؤدي إلى تقلص أبعاده و شخصياته و حصر الحركة فيه و من دلالات هذه الزاوية نذكر :

-الإيحاء بفكرة التبعية و خضوع الشخصية لموقف درامي معين .

-خلق الإحساس بالهيمنة، الاحتقار، السحق.

- قيمة استكشافية تتعلق بإبراز عناصر جديدة على مستوى الديكور .

-الزاوية التصاعدية" plan axcentionel": و هي الزاوية التي يعلو فيها الديكور على الكاميرا مما يوسع من أفقها المقلص و يثري من دلالتها السينمائية مثل الارتباط بفكرة التعظيم و الهبة و المكانة المعتبرة.

-المال و المال المقابل : تناسب هذه الزاوية تصوير محادثة لحوار بين شخصين متقابلين يفصل بينهما خط وهمي، و هو نفس الخط الذي يسمح بالتقاط صور انطلاقا من ثلاث وضعيات قصوى دون تعدي الجانب الآخر للخط .

- عمق المجال: و هو إجراء يسمح للمصور بالحصول على صور واضحة تماما في الواجهة و أقل وضوحا في الواجهة الخلفي.

نجد في ذات السياق عناصر تعبيرية أخرى من شأنها أن تؤثر على دلالة اللقطة من بينها نجد :

حركات الكاميرا :تلعب حركات الكاميرا دورا هاما في إثراء البعد الدلالي للقطة،حيث تتنوع معانيها بالقدر الذي تتنوع فيه هذه الحركات وتتعدد،فيمكن أن تكون الكاميرا ثابتة،لتصف بذلك الأماكن والمناظر وتؤطر الأوجه بإيماءاتها ،كما تلعب الكاميرا المتحركة دورا هاما في إبراز استمرارية الزمن وتعاقب الأحداث وتعدد الأدوار والشخصيات والحركات[1].

أ- : البانوراما :و هي حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العمودي أو الأفقي دون تنقل الآلة من مكانها و هناك نوعين من البانوراما هما [2]:

- بانو راما أفقية : تثبت الكاميرا وفق هذه التقنية فوق الحامل لتدور حول محورها أفقيا من اليمين إلى اليسار أو العكس بنسبة 180° أو بطريقة دائرية تعادل نسبة 360° ، و بصفة عامة تستخدم البانوراما الأفقية على خط درجة 180 ° من اليمين إلى اليسار أو العكس ما يسمح بتتبع الشخصيات والحركات ومن ثم تأطير اللقطة[3]،وتحقق بذلك الأغراض التالية[2] :

-الاكتشاف أو الوصف التدريجي للفضاء العلمي.

- تقوية القلق لأن الكاميرا قبل أن تبين التفصيل،يخلق المخرج نوعا من التشويق عن طريق الوصف التدريجي لعدة شخصيات أو أشياء أخرى.

- التركيز على صمت أو فراغ تراجيدي من خلال الوصف التدريجي مثل وصف جدران غرفة ما.

-بانوراما عمودية: و تقوم فيها الكاميرا بالدوران عموديا من الأعلى إلى الأسفل أو من الأسفل إلى الأعلى ما يسمح بتصوير الجهة الفوقية والتحتية،تستعمل بذلك لتصوير المباني المرتفعة والجبال ما يساعد على إحداث نوع من التشويق[1]،تعمل في ذات الوقت على إبراز صفات القلق، والشك حيث

---

[1]Alain Montandon,signe /texte /image, Césura Lyon Edition, France,1990,P45.

[2] عليل مهدي يوسف ، جاذبية الصورة السينمائية ، دراسة في جماليات السينما ، ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ،دون بلد، 2001 ص 145 .

[3] Jeremy Vineyard,les plans au cinéma ,les grands effets de cinéma que tout réalisateur doit connaitre, traduit par Françoise Thèrry le Nouvel ,Groupe Eyrolles,sans pays,2004,p 0 3.

[2] IBID,P04.

[1]Ibidem

أن الكاميرا قبل أن تكشف مرة واحدة جسد الممثل بكل قامته تبدأ بإبراز الأحذية فالأرجل فالصدر حتى تنتهي بالوجه، و هو التدرج الذي يحدث عنه الإحساس بالقلق[2].

ب- التنقل:تسمح حركات الكاميرا بتصوير اللقطات الخاصة والمهمة والمشاهد التي تحمل صورها مغزى هاما في الفيلم في هذا الصدد نستطيع القول أن الكاميرا تتنقل و تتحرك في مسار معين ،ويمكن أن تكون محمولة على الكتف أو موضوعة على عربة و التنقل يكون أماميا ليراد به تقريب الديكور ،أو خلفيا لإبعاد الديكور أو جانبيا أو مصاحبا أو دائريا أو بصريا[3]، يمكن تحديد أنواع التنقل فيما يلي[4]:

- التنقل الخلفي : تتغير زاوية التصوير في هذا التنقل بحيث تندرج من لقطة عامة إلى قريبة إلى عامة و هذا يعني أن الكاميرا في هذه الحالة تتنقل تدريجيا إلى الخلف تاركة الفضاء لتبيان كل ما يمكن أن يرتبط بفكرة الابتعاد عن المكان كالإحساس بالعزلة ، العجز ، اليأس ، الانفصال المعنوي .

- التنقل الأمامي: يحدث هذا النوع من التنقل عندما تقترب الكاميرا شيئا فشيئا من الديكور بهدف إبراز عنصر أو تفصيل محدد من ذلك الديكور.

- التنقل الجانبي : يعرف أيضا بالتنقل المصاحب و يلازم الشخصية في كل تحركاتا و هو حركة مرافقة تنطوي على دور وصفي يسمح للمتفرج بمتابعة الشخصيات أو أشياء متنقلة خلال مدة معينة من التصوير .

- التنقل العمودي: و هي حركة تحدث عندما تكون الكاميرا محمولة على رافعة،وتنقل بشكل يعطي للمصور إمكانية تتبع حركة الممثل و هو يسرع في صعود أو نزول الأدراج.

- التنقل البصري: و هو عدسة خاصة ذات بؤر متغيرة تسمح بتغيير الإطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا هذا النوع من التنقل هو مجرد بانو راما لأن الكاميرا تبقى بمقتضاه ثابتة و قد صنف ضمن التنقل التقليدي لعدة اعتبارات نذكر منها:

-الأثر الحسي الذي يتركه لدى المتفرج .

- الارتباط بحركتين أحدهما أمامية و الأخرى خلفية و هما حركتان تعادلان التنقل الأمامي و الخلفي .

- اعتماد الزوم كخدمة سينمائية ،يراد با التعجيل أو التأخير من حركة الشخصية أو الشيء الذي يقترب من الكاميرا أو يبتعد عنها .

---

[2] Marc Ferro , Analyse de film , analyse de societé , 6eme édition , Classique Hachette . Paris , 1979 , p 122.

[3] Jeremy Vineyard,op cit,p06.

[4] محمود إبراقن،مرجع سبق ذكره،ص ص،188 ,189 .

-الأوضاع الغير خاصة:وهي عناصر دالة يشترك فيها الفيلم مع عناصر أخرى،ولها دورها الهام في استكمال الدلالة الفيلمية،ومن بين هذه العناصر نجد:

-الشخصيات : تعمل الشخصيات على إنتاج الصراع الذي ينمي العمل و يزيد من حركاته و تفاعله،ليخلق بذلك التشويق، من هذا المنطلق يمكن اعتبارها العمود الأساسي الذي يحرك العمل الفيلمي إذ تلعب دورا هاما في توصيل المعلومات إلى المشاهد، من خلال ما تطلقه من حوار و ما تتبناه من أفكار و تقوم به من حركات،تنقسم الشخصيات إلى نوعين أساسيين، فنجد منها الشخصيات الرئيسية و الشخصيات الثانوية، حيث يمكن تحديد الشخصية الرئيسية بعدد اللقطات التي تظهر فيها و حصة الحوار الذي أسند لهذه الشخصية و هي بذلك محور كل فيلم .

- الديكور : يعد الديكور عنصرا هاما في عملية الإبداع السينمائي، إذ يساعد في استحداث البعد الدرامي المناسب و هو ما يطلق عليه مجازا ب"الشخصية المتخفية الدائمة الحضور"،يتحدد هدفه في البحث عن البعد الدرامي الأفضل من أجل وضع المشاهد في إطاره الجغرافي الاجتماعي المناسب، بناء على ذلك، تختلف الديكورات في جوهرها، إذ قد تكون مفرحة أو حزينة أو مخيفة و هي مسألة إبداعية تتعلق بإحساس مصمم الديكور و مواهبه الشخصية التي تسمح بتكيف أسلوبه مع وجهة نظر مخرج الفيلم.

- الإضاءة:تمثل الإضاءة عنصرا فنياو دراميا يقدم موضوعا أو شخصية من خلال حصرها و عزلها عن دائرة الضوء،فالأجسام الصغيرة مثلا يمكن لها أن تجذب الانتباه،إذا توفرت لها إضاءة أعلى و ألوان أنصع من ألوان الأجسام الأخرى ،كذلك يمكن للأجسام أن تبرز شخصية أو موضوعا معينا من خلال تحريك الموضوع من المناطق المظلة إلى المناطق المضيئة .

تفيد الاضاءة في تحديد و سبك انحناءات و استعارات الأشياء ،و في خلق الإحساس بالعمق المكاني و من ثم خلق جو انفعالي ،كما يساهم هذا العنصر في استكمال الحالة المزاجية أو التأثير النفسي الذي يمكن أن تخلقه الصورة عند المشاهد بما يتناسب مع سير الأحداث و طبيعة المكان [1] .

و هي بذلك عامل مهم في التأثير السيكولوجي للأفراد المتفرجين، لا يقتصر دورها على توفير الجو المناسب لالتقاط الصورة ،بل من وظائفها أيضا تحديد الزمن الملائم الذي تجرى فيه الأحداث.

---

[1] فايزة يخلف ، مرجع سبق ذكره ، ص 141 (بتصرف)

- الموسيقى : تعرف الموسيقى سيميولوجيا بأنا ذلك النسيج الصوتي، الذي تنتظم وحداته على محور زمني وتستقي دلالتها من تناغم إيقاعاتا ، و تستخدم الموسيقى في الأفلام لملء فترات الصمت المصاحبة للصورة أو التعبير عن حالة نفسية أو تأزم في الموقف الدرامي ،كما تستخدم كقيمة إيقاعية أو لأغراض حسية[2] .

تساعد الصورة في تعميق الاحساس البصري لها ،و من ثم تجميل الحكاية وجعلها واضحة منطقية و شاعرية فهي بذلك عنصر مصاحب للصورة ،تساهم في زخرفتها بإحداث توازن حسي للمتفرج و لها دور تأثيري سيكولوجي[3] .

- الصوت : يملك الصوت قدرات كبيرة في التعبير عن الجو العام للفيلم، من خلال مختلف المؤثرات الصوتية حيث أن وضع مؤثر صوتي في مشهد، يخلق جوا عاما ،أما الأصوات ذات الذبذبة الواطئة ، فتكون لتجسيد معنى المشهد و توحي بالقلق و الغموض،كما أن للإيقاعتأثيره الخاص في ازدياد التوتر إذ يؤدي دورا في تدعيم الإحساس العاطفي،كما ينطوي المؤثر الصوتي على وظيفة تصويرية في تصوير المكان،ما يجعل منه رمزا يستخدمه المخرج في العمل الدرامي[4] .

يساهم الصوت و الضجيج في الرفع من مصداقية الحدث المصور،و يضفي عليه أبعادا درامية هامة ، و بالتالي فإن الأصوات السينمائية ليست مجرد أصوات عادية ، بل تعتبر دلائل خاصة في الخيال الفيلمي.

تؤكد هذه العناصر خاصية من خصوصيات سيميولوجيا السينما،والمتمثلة في كونا شبيهة في جوهرها بسيميولوجيا الأحلام، فتحليلهما لا يعرف الحدود،والسبب في ذلك يعود إلى خصوصية الدوال الفيلمية إذ تمتزج في تشكيلها ونسج دلالتها العديد من العناصر،ولكل عنصر حقله الدلالي الخاص به والذي يساهم بدوره في تحديد المعنى العام للفيلم[1].

تؤكد هذه الفكرة في نفس الوقت حقيقة مرتبطة بسيميولوجيا السينما،حيث تعنى هذه الأخيرة بتفكيك الشفرات المكونة للغة السينمائية، ومن ثم إقامة العلاقة بين مختلف العناصر المشكلة لهذه

---

[2] المرجع نفسه،ص 140

[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[4] دليلة مورسلي،فرانسوا شوفالدون،وآخرون،مدخل إلى السيميولوجيا،نص وصورة،ترجمة عبد الحميد بورايو،ديوان المطبوعات الجامعية،جامعة جامعة الجزائر،2005،ص،ص 85،84،83،(بتصرف)

[1] Louis Marin, sur l'énonciation filmique ,A propos des trois derniers hommes d'Antoine Perset, Etudes sociocritiques,n°02,éd Imprévue, Paris ,1982,p07 .

اللغة،يسمح هذا بتفكيك وإعادة بناء المعنى وفق ما تبنيه حقيقة التمثلات الثقافية،وهنا يمكن تحديد أهمية هذه الأخيرة في سيميولوجيا السينما حيث أنه لا بد من معرفة السياق والإطلاع على العناصر المشكلة لهذا السياق،ومن ثم إقامة العلاقة بين معطياته العامة ومختلف التمثلات المشكلة له،قصد فهم وتأويل الصورة السينمائية[2].

فالتحليل السيميولوجي لأي نسق فيلمي يقتضي دراسة معمقة لمختلف الجوانب المشكلة للتمثلات التي تحتضنه وتؤطر دلالته،ودلالة العلامات الإيقونية والصوتية المحددة للغته،لكنه لاستكمال الأبعاده الدوالية والرمزية لهذا التحليل،لا بد أن نأخذ بعين الإعتبار خصوصية الفيلم السينمائي،الذي يتكون من العلامات والصور الدالة،تنطوي بدورها على قدرة هامة على التمفصل،وإنتاج دوال أخرى[3].

كما نأخذ بعين الإعتبار خصوصية البنية الفيلمية،حيث تكتمل بعدد معتبر من الأنساق العلاماتية،منها ما هو خاص ومنها ما تتشارك فيه مع أنساق أخرى،وللصورة الفيلمية أهميتها الخاصة في هذا النسق،والتي تعود إلى قدرتنا على إعطاء طابع جمالي حكائي،وقدرتنا في ذات الوقت على إحياء التمثل الثقافي ومن ثم إعطائه صورة جديدة وعلامات خاصة من شأننا أن تدعم بعده وثراءه الدلالي[4].

هنا لا بد من أن نأخذ بعين الإعتبار خصوصية سيميولوجيا السينما ،حيث تعتبر الصورة كلمة لها علاقة بظاهرة ما،وتسمح هذه الصورة بتحقيق الاتصال، و تترجم بفعل هذه العملية-الإتصال-،لكن تحليل هذه الصورة لا يعني ربطها بما سبقها وما يليها فحسب،بل يعني في ذات الوقت ربطها ببعدي الزمان والمكان وبالفضاء الثقافي الذي يحتضنها[5].

تتوضح هنا أهمية التمثلات الثقافية وعلاقتها بسيميولوجيا السينما،حيث يرى " Umberto*[*] Eco" بأن هذه السيميولوجيا تجمع بين اللسانيات والبصريات،ولأن العلامة الإيقونية تمتلك مستوى معينا من الرمزية،وذات طبيعة اتفاقية،تسمح التمثلات الثقافية بإعطاء معنى خاصا للغة السينمائية[1].

---

[2]Hanane Sayad El Bachir,<u>le Gone du C haaba d'Azzoug Begag,de l'écriture romanesque à l'écriture sémiotique</u>, Algerie,n°11,2010,P160.
[3]IBIDEM .
[4] Ibidem
[5]Marie Claude vettraino-Soulard,<u>lire une image ,aalyse de contenu iconique</u>, éd Armand Colin ,Paris,1993,p128.

[*] **1932 Umberto Eco:** أديب رومنسي وعالم سيميولوجي وصحفي إيطالي،اختص بدراسة وتحليل العصور الوسطى،انضم إلى تيار السيميولوجيا واصبح مدير المدرسة العليا للعلوم الإنسانية في جامعة "بولونيا""Bologne"،من أهم مؤلفاته نجد:
De Superman au surhomme (1993).(*Kant e l'ornitorinco,* 1995

[1]IBID,P15.

ومن جهته،يؤكد "كريستيان ماتز " حقيقة كون الفيلم ظاهرة سسيوثقافية واسعة ومعقدة ،وهو نموذج من نماذج الأفعال الثقافية ذات الأبعاد المتنوعة.ولأنه نموذج من نماذج الخطابات السيميولوجية،فإنه يركز في بنيته الدلالية على ظواهر نفسية،تحليلية ،اجتماعية،ثقافية وإيديولوجية[2].

من هذا المنطلق ،يمكن اعتبار سيميولوجيا السينما ،دراسة معمقة للتمثلات الثقافية التي تتمظهر في النسق السمعي البصري،وعلى إثر هذه العملية،تعتبر سيميولوجيا السينما الفيلم خطابا دالا في ظل التمثل الثقافي الذي يعطيه معناه ورمزيته الخاصة به،لكن ولاستقراء التمثل الثقافي في الخطاب السينمائي،لا بد من الأخذ بعين الإعتبار حقيقة كون الفيلم بصفة خاصة واللغة السينمائية بصفة عامة، وجها من أوجه الخطابات الثقافية،حيث تتميز الثقافة البشرية بكونها تخاطب الأفراد وتنقل معلومات بلغات مختلفة،بعضها يتجلى فيما هو صوتي وبعضها يتمظهر فيما هو بصري وبعضها ينقل عبر اللغة الطبيعية،وبعضها تكتمل دلالته في أكثر من لغة تعرف باللغة السينمائية[3]،ولا يمكن أن تنقل هذه الأخيرة إلا ما يرتكز في فحواه على "التمثل الثقافي"لذلك لا بد من انتهاج الخطوات التالية في استقراء أبعاد هذا التمثل:

أ- قبل الغوص في الإستقراء الإستنطاق والتحليل،لا بد أن نأخذ بعين الاعتبار حقيقة كون السينما قادرة منذ أمد بعيد على التحاور مع زماننا ،هذا يمنح لها القدرة على تزويدنا بمعلومات لا يمكن لأي فن آخر أن يمنحها أو يشكلها ،حيث أن السينما ما هي إلا أداة للتحكم في الواقع سلاحها الصوت والصورة[4].

ب- تحليل التمثل الثقافي في السينما يقتضي تداخل العلوم،ومن ثم تشكيل مقاربة موسوعية نجد فيها،علم الإجتماع،علم النفس،الأدب المقارن،السيميولوجيا،اللسانيات،الانتروبولوجيا،الإثنولوجيا....وهو مجال مهم أثرى الدراسات الثقافية في الثمانينيات،ولاستكمال أبعاد هذا التحليل لا بد من الإستناد على سلسلة من الوسائل والأدوات،حددها "Thomas M Carr" فيما يلي[5]:

---

[2]Christian Metz, langage et cinema,langue et langage, Larousse, Paris,1971,p 05

[3] يوري لوتمان،سيميوطيقا السينما،ترجمة نصر أبو زيد،مرجع سبق ذكره،ص،ص 113،112 .

[4] Alain Resnais,Représentations culturelles et stéréotypes au cinéma,Séminaire I, université de HONG KONG, sans date

[5] Ibidem

-المستوى الأول:يمكن أن نميز في هذا المستوى كل ما هو متعلق بالعادات اليومية، وجمل العناصر الخلفية الرمزية والمباشرة المشكلة للإطار العام لهذه العادات،يقتضي هذا المستوى طرح التساؤلات التالية:

-ما هي العناصر اللباسية الطاغية في النسق الفيلمي،وما هي العناصر اللباسية الإستثنائية؟ وفيما تكمن دوالها الثقافية والرمزية؟

-ما هو نوع النسق المعماري الذي يسكنون فيه؟

-ماهي أنماط التحية والسلام المتبادلة ما بين الأفراد؟.

-المستوى الثاني:يتضمن هذا المستوى جميع المعلومات المتعلقة بنمط التنظيم الإجتماعي،ومختلف المؤسسات الإجتماعية،كما نتساءل في هذا المستوى عن سيرورة الأسرة ووظائفها،ووظائف المدرسة وأسسها ومختلف العلامات المميزة لها،ومختلف الأدوار الإجتماعية المرفقة بالأفراد والجماعات.

-المستوى الثالث:ينطوي هذا المستوى على كل ما هو متعلق بمنظومة القيم الثقافية،وسلوكات الأفراد في ظل هذه المنظومة،نستقرئ هذا ،من خلال تحليل سلوكاتم ومواقفهم في مختلف المناسبات،وأحكامهم الصادرة في المواقف العادية والصعبة.

لا يمكن استقراء هذه المستويات إلا بعد التقطيع التقني للنسق الفيلمي والوقوف عند الدوال المعنوية والرمزية لكل جزء م أجزاء هذا النسق.

من جهته،يقترح "Gillian Rose " نموذجا من نماذج التأويل النقدي للصور المؤطرة للقطات النسق الفيلمي،يرتكز هذا النموذج على ما يلي[1]:

-مجال الإنتاج "le site de production ":نتساءل في هذا المجال عن الطريقة التي أنتجت با الصور،نوع الصور،هدف المخرج من توظيفها الدلالي.

-مجال الصورة "le site de l'image " :نركز في هذا المجال على الدوال الإيقونية والرمزية ومختلف المعاني التي تتضمنهاالصورة والعلاقة بين هذه الدوال والتأويلات التي تؤطرها،وهنا نجد عنصري "التعيين والتضمين" الذين يسائلهما كل بحث سيميولوجي.

-مجال التلقي " le cite de perciption": وهنا نتساءل عن المعاني الضمنية للعناصر الفيلمية وأبعادها الثقافية التي تؤطرها.

---

[1] Ibidem

ولاستكمال هذا النوع من التحليل لا بد من مراعاة العناصر التالية:

- لا يمكن بأي حال من الأحوال القول بأن الصور موضوعية،كما لا يمكن اعتبارها مرآة عاكسة للواقع بجميع أبعاده،ولا يمكن لها أن تكون الواقع في حد ذاته.

- تأويل الصور والعلامات السيميائية يكون في إطار الثقافة والتمثل الثقافي الذي تحتضنه الجماعة الإجتماعية أو تتحدث عنها الفكرة الفيلمية.

- دراسة العلاقة بين الدوال والعلامات تسمح بتأويل الصور ومنحها معان خاصة بها في إطار التمثل الثقافي.

- لا بد من ربط التأويل الممنوح للتمثل الثقافي في النسق الفيلمي بالتمثل الثقافي الذي تحتضنه الجماعة الاجتماعية، ومن ثم الخروج بعلامات وأبعاد جديدة.

هكذا،يمكن القول أن الإنتاج السينمائي أهم مجال تتجسد فيه التمثلات الثقافية،لاعتباره ينطوي على لغة متكاملة الأبعاد تجمع بين ما هو سمعي وما هو بصري،من شأن هذا أن يساهم في خلق جو دلالي تنقل على إثره المعاني المقصودة ببلاغة خاصة،لكن،لاستنطاق الأبعاد المختلفة لدوال هذه التمثلات الثقافية،لا بد من العودة إلى خصوصية الصورة الثقافية وسيميائها من جهة،واللغة السينمائية وتحليل الأفلام من جهة أخرى،وهنا قصد تحقيق مقاربة شاملة في تحليل رمزية الثقافة الشعبية، وتمثلاتا في هذا النسق المتعدد اللغات والشفرات.

خلاصة لهذا المحور،نستطيع التأكيد على أن الثقافة الشعبية لا تنحصر في ذلك الإنتاج الإنساني الرامي في جوهره إلى إشباع حاجاته المختلفة فحسب،بل هي أولا وقبل كل شيء نسق رمزي اتصالي،تؤكد الميزة التي تبنتها سيميولوجيا الثقافة، والمتمثلة في أن الإنسان حيوان رامز،أكثر من ذلك،يمكن اعتبارها نصا منفردا بمفرداته وتعدد اللغات التي تنطوي عليها هذه المفردات،كونا -الثقافة الشعبية- ثرية من حيث تركيبتها،ومتعددة العناصر والوحدات،كما أن لها سلسلة من الخصائص التي تنفرد بها وتجعل منها نسقا رمزيا خاصا.

كل هذه الخصائص والميزات جعلت الثقافة محورا جوهريا من محاور السيميولوجيا،أكثر من ذلك،ارتقت بها لتجعل لها اتجاها خاصا قضى على الخلاف بين ما هو اتصالي دلالي ،ليدخل بعدا شموليا،يجمع بين كل ما هو رمزي تشترك فيه الجماعة وتدونه الذاكرة الجماعية وتتداوله بمعانيه وأبعاده.

كل هذا ،وجه المهتمين بهذا الحقل الدلالي إلى اعتبار الثقافة نصا دالا متنوع الرموز والمفردات،ما يقتضي البحث عن أسس ومحاور خاصة بها، لعل أهمها" الفضاء السيميائي" الذي تتحد في تشكيله العديد من الأبعاد،لتكون معان خاصة بدوال نصوص الثقافة الشعبية وعناصرها.

لكنه،وللتعمق في هذه الأبعاد،لا بد من العودة إلى التمثل الثقافي،على اعتباره الصورة الذهنية الجماعية التي يكونها المخيال الإجتماعي عن الثقافة الشعبية ويتم توارثها على شكل علامات ورموز وشفرات ثقافية،كما تمثل في الوقت ذاته المرجع الذي بواسطته يتم تمثيل الثقافة الشعبية في مختلف الأنساق لا سيما السينمائية منها،ويستعان بها في الإستنطاق الدلالي لها وتأويل شفراتها.

III الثقافة الشعبية القبائلية،تمثلاتا ومعانيها الرمزية

III-1- نظرةموجزة حول الثقافة الشعبية القبائلية وخصائصه

III-2- رمزية التراث الشفوي الشعبي القبائلي

III-3-نظام الأسرة في الثقافة الشعبية القبائلية ورمزيتها

III-4-المعتقدات والطقوس القبائلية وأبعادها الدلالية

III-5-سيمياء الأشياء والفن ورمزيتها في الثقافة الشعبية القبائلية

III-1- نظرةموجزة حول الثقافة الشعبية القبائلية وخصائصها

سبق وأن أشرنا إلى أن الثقافة الشعبية،كل متكامل ومتماسك من الممارسات والمعايير والرموزالمشتركة والإبداعات المعبرة عن الحياة اليومية للإنسان بمختلف مجالاتا،وهي بذلك السمة المميزة لإنجازات الشعوب،وبطاقة الهوية الخاصة با،كونا تترجم العديد من الخصوصيات الوثيقة الصلة بذاكرة هؤلاء

الأفراد،ونشاطاتم. بناء على ذلك،يتميز الإنسان القبائلي بثقافة شعبية خاصة به ،تضم في فحواها العديد من العناصر والعوامل،والتي يمكن لها أن تعود إلى خصائص جغرافية،اجتماعية،نفسية مرتبطة با لمتمع القبائلي.

من هذا المنطلق،يتسنى لنا تعريف الثقافة الشعبية القبائلية بكونها:**"ذلك الإنتاج الشعبي الشفوي** في **مبدئه،والذي من شأنه أن** يبين **سيرورة النشاط** في **المتمع القبائلي"**[1]،يعني هذا أن الثقافة الشعبية القبائلية إبداع شعبي يتفنن فيه الإنسان القبائلي،وهي تراكم شفوي في مبدئه،على اعتباره يتحدد في التبادلات الشفوية،والتعاملات اليومية القائمة على الكلمة المنطوقة،استمرت هذه الإنجازات وتراكمت منذ عقود ماضية،فطرأت عليها عناصر تعبيرية مثلما تم تثبيت عناصر أخرى أساسية.

يؤكد هذا التعريف فكرة أساسية تتمثل في أن الثقافة الشعبية القبائلية إنجاز شفوي، يترجم مختلف إبداعات الإنسان القبائلي وتفاعلاته اليومية مع غيره من أفراد قريته أو عشيرته،أو مع غيره ممن يحيطون بمن سكان يسكنون في مناطق أخرى،كما يؤكد التعريف في الوقت ذاته كون الثقافة الشعبية القبائلية خلاصة القول الشفوي الشعبي المأثور،ما من شأنه أن يحصر الثقافة الشعبية القبائلية في مخلفات التراث الشفوي الشعبي، والذي يمكن أن يمتد ليشمل:**"الشعر الشعبي، الأمثال والحكم الشعبية،الألغاز والحكايات الشعبية،الأغاني والمدونات الشعبية الشفوية،الأساطير...."**

كما يستبعد هذا التعريف خلاصة تفاعلات الإنسان القبائلي مع البيئة الطبيعية ومع غيره من الأفراد،والذي على إثره يمكن إنتاج عناصر الفن الشعبي من:**" عمران،صناعة الفخار،النسيج،الأواني والأدوات المختلفة"**،كما يستبعد في الوقت ذاته الطقوس الممارسة والعادات العملية المميزة لنشاطه اليومي،وهو نفسه النقص الملاحظ في التعريف التالي[2]:**"الثقافة الشعبية القبائلية ذلك الكل الشفوي الذي يقابل الكل المدون،وهذا من شأنه أن** يبين **حقيقة كون الثقافة الشعبية** نموذج **مسيطر عليه،وتابع** يخضع **لنموذج مسيطر وعلمي،رغم ذلك،**تبين **الثقافة الشعبية القبائلية نظرة منتجها إلى** الحياة **وسلوكهم فيها،وكذلك تاريخهم وعروقهم وأصولهم".**

بيد أن هذا التعريف,وعلى الرغم من كونه قد حصر الثقافة الشعبية القبائلية فيما هو شفوي,إلا أنه يعلل هذا بتواجد ثقافة مدونة مهيمنة ومهمشة لها،لدرجة أصبحت فيه هذه الأخيرة ثقافة الأقلية التي تحافظ على

---

[1]Tassadit YacineTitouh, les voleurs de feu, éléments d'une anthropologie sociale et culturelle de l'Algérie ,éd. La Découverte, Paris,1993,p130.

[2]ibid ;p131.

استمراريتها من خلال استمرارية التراث الشفوي،وتنامي تداول اللغة القبائلية بمختلف مصادرها الشفوية،لتصبح هذه التراكمات الشفوية، التراث الشفوي الصامد أمام هيمنة واتساع الثقافة المدونة.
كما يخزن هذا التراث في الوقت ذاته نظرة الإنسان القبائلي إلى الحياة وسلوكاتهم المتعددة فيها،ما يجعل من هذه الثقافة، مرآة عاكسة لتاريخهم وعروقهم وأصولهم.

أكثر من ذلك،يمكن اعتبارها-الثقافة الشعبية القبائلية- :"**مجموعة من الرموز والإشارات** التي **تستعمل من قبل منتجيها على مستوى الإبداع الشعري والفني،كما تستعمل** في **الوقت ذاته** في **مختلف العلاقات** بين **النساء والرجال والعلاقات مع القوى السياسية،وهي من القواعد التي** تبنى **عليها ثقافة دول البحر المتوسط"**[1]**،** يتميز هذا التعريف بكونه قد قضى على الصفة المحدودية للثقافة الشعبية القبائلية،والتي تحصر تمثلاتها فيما يقال من شعر وأمثال شعبية وحكم،وتجاوز في الوقت ذاته ماهو شفهي إلى ماهو طقسي رمزي،يدخل في إطار الرموز والإشارات المحددة لتفاعل الإنسان القبائلي مع غيره من الأفراد.
تدل هذه الرموز في الوقت ذاته على مختلف التفاعلات التي تطبع علاقة الإنسان بالقوى السياسية،ولا ننسى في هذا إحالة التعريف إلى علاقة البعد الجغرافي بالثقافة الشعبية القبائلية ،نجد هذا من خلال الإشارة إلى كونها ثقافة تطبع سكان البحر المتوسط،على اعتبارها الرقعة الجغرافية المكونة للبعد التضاريسي المادي للمجتمع القبائلي.

وهنا،لا بد من الإشارة إلى حقيقة كون الثقافة الشعبية القبائلية، ذلك الوعاء الحافظ للتراث القبائلي،لتكون الثقافة الوحيدة التي استمرت وصمدت رغم ما تعرضت له من ضغوطات وعواقب،على الرغم من كونها شفوية وشعبية في مبدئها.،وهذا ما يؤكده "**مولود معمري***" بقوله أن الأمازيغ لم يشكلوا حضارة أو دولة خاصة بهم ،بيد أنه على الرغم من تعاقب الإستعمارات عليها إلا أنهم تمسكوا بثقافتهم الخاصة،ولم يتأثرو بهم[*1].

---

[1]ibidem

مولود معمري(1989/1917):كاتب جزائري وعالم أنتروبولوجيا،ترأس المعهد الوطني للدراسات الأثنوغرافية،وقام بدراسة معمقة حول *الثقافة
الأمازيغية،وبحث عن أصولها اللغوية،كما أخرج هذه الثقافة من الطابع الشفوي إلى التدوين وذلك عن طريق وضع أبجدية لاتينية للحروف الأمازيغية،وتدوين العديد من عناصر هذه الثقافة في كتابات عدة من بينها نجد Poèmes kabyle enciens عام 1980، la colline oubliée 1952 ,les isefra,poèmes de Si-Mohand-ou-Mhand 1965.

[1]Mouloud Mammeri,la société berbère ,culture savante et culture vécue,(études 1938,1989)ed Tala,Alger,1991 ,p01.

يعني هذا أن الثقافة الشعبية القبائلية ذلك الكل الموحد الذي يترجم التراث،ويحافظ عليه بكل تفاصيله وأبعاده،وهي بذلك ثقافة أصيلة وعريقة في معظمها،قوية وصامدة أمام العديد من الإستعمارات المتناوبة على منطقة شمال إفريقيا،فقد مرت على العديد من الثقافات المختلفة الأصول والفروع،وعلى الرغم من ذلك،بقيت صامدة بأصولها وفروعها،وهنا تكمن المفارقة ،حيث أن الثقافة الشعبية القبائلية شفوية في مبدئها،وعلى الرغم من ذلك،حافظت على بقائها في الوقت الذي اندثرت فيه العديد من الثقافات الشفوية.
هكذا يمكن القول أن الثقافة الشعبية القبائلية، ذلك الديوان الذي لم يجسد بالحبر أو بالحروف المكتوبة على اللدات،بل دونت تفاصيلها ومختلف الصور الرمزية المتعلقة با ومخيالها في ذاكرة الشعوب عن طريق اللغة المنطوقة والتي تحفر بالصوت والمعنى عبر عملية التنشئة الاجتماعية،وهي مسؤولية ملقاة على عاتق المرأة القبائلية على اعتبارها حافظة الثقافة واللغة[2].

تسمح هذه الميزة باعتبار الثقافة الشعبية القبائلية ثقافة مرافقة للثقافات المدونة، وتصنف في نفس الميزان مع هذه الأخيرة رغم كونا معبرة عن هوية الأقلية المضطهدة ،يعود السبب في هذا إلى تنوعها ،رمزيتا وثرائها الدلالي.

من جهته يذكر "**Pierre Bourdieu***" أن الثقافة الشعبية القبائلية تعمل علة الترويج الإجتماعي والنفسي ومن ثم الترويج الإنساني،معنى هذا أنا عنصر مهم من العناصر التي من خلالها تكتمل عملية نشر التقاليد والطقوس الإجتماعية الخاصة بالمتمع القبائلي، وهي عناصر لم تتشكل من العدم،بل تبلورت من خلال تفاعل ما هو نفسي بما هو اجتماعي وماهو سلوكي بما هو ثقافي رمزي.

لكنه من جهة أخرى يؤكد كونا ثقافة مضطهدة بصفة باطنية،غير محسوسة،ما من شأنه أن يقوي فاعليتها،ليجعلها قوة ثقافية واقتصادية مكتسبة تؤسس قانونيا بواسطة الرأس المال الرمزي،على اعتبار أن هذا الأخير أسس وقواعد مكتسبة بواسطة المال أو بواسطة الثقافة [1].

---

*" les berbères n'ont jamais" former un état, une civilisation à eux propre mais des multiples colonisateurs qui ont passé sur leurs sol, des carthaginois aux français en passant par les Romains, les Vandales, les Byzantins, les Arabes et les Turc nul ne leur a transmis sa civilisation"

[2]Camille Lacoste-Dujardin,le conte Kabyle étude ethnographique ,ed LA Découvérte,Paris,2003,p p 03,04

***بيير بورديو(2002/1930):** عالم اجتماع فرنسي،أسس قواعد علم الإجتماع الحديث،وأثرى نظرياته بدراسات كثيرة،من أهم المفاهيم التي صاغها،الرأسمال الرمزي،الرأسمال الثقافي،التمثل الثقافي،درس في الوقت ذاته البنية الإجتماعية للدول المستعمرة بما في ذلك الجزائر،ومن أهم كتاباته نجد:sens pratique 1980، la domination masculine1998.

[1]Pierre Bourdieu, "Les trois états du capital culturel", Actes de recherche en science sociales,N° 80, 1979, pp. 3-6

يريد**"بيير بورديو"** من هذه الفكرة الوصول إلى نقطةأساسية،تتمثل في أن الثقافة الشعبية القبائلية ثقافة صامدة بعناصرها الداخلية والتي تحفظها من الإضطهاد والإندثار، وهي بذلك صامدة بفضل استمراريتها على تداول هذه العناصر،فمصدر قوة أية ثقافة شعبية هو الميراث الرمزي الذي يبنى بقيم وقواعد اجتماعية مشتركة يطلق عليها**"رأسمال رمزي*"**،في هذا الصدد يقولأن الثقافة رهان ككل الرهانات الإجتماعية،يتم افتراض قواعدها وأسسها ومبادئها ،وبهذه الأسس والقواعد والمبادئ تفرض نفسها وتحتم في نفس الوقت الدخول في لعبتها والإحتكاك مع هذه اللعبة[2]*،فالثقافة الشعبية القبائلية تفرض على أصحابها الإضطلاع على أسسها وقواعدها وكذلك القوانين المرتبطة بهذه الأسس والقواعد ،لتفسح المجال للتفاعل النفسي الإجتماعي في سرحها.

يتعمق **"سالم شاكر" "Salem Chaker"***في خصوصيات الثقافة الشعبية القبائلية، ليؤكد على فكرة أساسية تتمثل في كونها "ثقافة الشعب"،وليست "ثقافة شعبية "،حيث شكّل أسسها ومبادئها الناس البسطاء في تفاعلاتهم اليومية،تتميز هذه الثقافة بالتقليد والخصوصية والاستقلال،على الرغم من كونها قد تعايشت مع العديد من الثقافات وتفاعلت مع خصوصياته،كما أنها بقيت على هذه الخصوصية في تعايشها مع الإسلام والاستعمار[3].

تدعم هذه الفكرة مسألة أساسية، تتمثل في كون الثقافة الشعبية القبائلية تحمل في فحواها تصورا للعالم ضمن بنى ووسائل خاصة،تشكلت عبر السيرورة التاريخية لتكوين المجتمع القبائلي،وهي بذلك واحدة من البنى المركزية والرمزية في آن واحد،حيت يكون باطنها غني بالمعاني الرمزية والتي من شأنها أن تكشف بطريقة أو بأخرى عن الهوية المرتبطة بالتمثلات المرجعية لثقافية المجتمع الجزائري،ودراسة هذه الأخيرة يقتضي الوقوف على كل الأبعاد السيميائية لها وذلك من خلال الإستعانة بما تقوم عليه سيمياء الثقافة من مبادئ وأدوات والمتمثلة في:**" القراءة والتأويل،النقد والتحليل*".**

---

*un capital simbolique

*"La culture est un enjeu qui,comme les enjeux sociaux suppose et impose à la fois qu'on entre dans le jeu et qu'on se prenne au jeu"

[2]Ibid ;p06

*دكتور وباحث في الآداب،من أصل جزائري،تخصص في اللسانيات الأمازيغية ،عمل كأستاذ محاضر وباحث في المعهد **سالم شاكر1950:**
الوطني للآداب والثقافات المغاربية (INALCO) في باريس عام1989 ،إذ احتل محل كل من André Basset et Lionel Galand من أهم مؤلفاته نجد:
Berbères aujourd'hui, 1989 ،Manuel de linguistique berbère1991 .

[3]Salem Chaker,Berbères entre aujourd'hit et demain,L' Harmattan ,Paris,1989,p11.

* lecture,interprétation,critique,analyse.

وأي تحليل سيميولوجي لعناصر الثقافة الشعبية مهما كانت طبيعتها، لا بد أن يستند في جوهره على سلسلة من العناصر المرتبطة بها،والتي تحدد التميز الرمزي لها،ومن شأن هذا أن يقود الباحث إلى استقراء مختلف المعاني انطلاقا من الربط بين خصوصيات هذه الثقافة والأبعاد المميزة لها،والمشكلة لحقلها الدلالي، مما يجعل باطن التحليل وظاهره مصبوغا بخصوصيات المخيال الإجتماعي لهذه الثقافة.

تتميز كل ثقافة شعبية بخصوصيات ومزايا تنطوي عليها وتدخل في نطاقها،تتعدد المصادر الرمزية لهذه الخصوصيات مثلما تتنوع دلالاتها ،الشيء الذي يدفعنا لتمييز ما هو وثيق الصلة بالمجتمع الذي يحمل هذه الثقافة ويمارسها،ومنها ما فيه العديد من الأبعاد التشابهية مع الثقافات الأخرى،إلا أن هذه العناصر المميزة تبقى طاغية عليها،وبارزة في العديد من صفاتها وعلى إثرها تتحدد الثقافات الشعبية وتتنوع تبعا لهذه العناصر والخصوصيات.

في هذا الصدد، نستطيع القول أن الثقافة الشعبية القبائلية لها من الخصائص والمميزات ما يجعل مخيالها الإجتماعي منفردا عن الثقافات الأخرى،وقد استلهمت هذه العناصر في مجملها من تفاعل الإنسان القبائلي مع البيئة الجغرافية والطبيعية المحيطة به،كما نتجت في ذات الوقت عن الظروف السياسية والإجتماعية والتاريخية المحددة لثقافته.

وقبل شرح وتفصيل هذه الخصائص،لا بد من الإستهلال بنقطة أساسية،تتمثل في أن المراجع المحددة لخصوصية الثقافة الشعبية القبائلية قليلة وما يتوفر منها تم استقراؤه ضمنيا،ضمن عناصر درست في مجلدات أجنبية تدخل كلها ضمن التمثلات الرمزية للثقافة الشعبية القبائلية.

أول ما يمكن قوله في هذا الصدد أن الثقافة الشعبية القبائلية تتصف بكونها ثقافة شعبية " **culture populaire** "،والسبب في هذا يعود إلى أنها تم إبداعها من قبل الناس البسطاء ،الذين ساهموا من خلال تداولها وتوارثها من إكسابها معاني رمزية دلالية، يمكن استنطاقها من كشف الستار عن خصوصية المجتمع الذي تبناها[1].

بناء على ذلك،لا تنقل هذه الرمزية عبر التدوين،حيث لم تعرف الثقافة الشعبية القبائلية في تاريخها استعمال الكتابة،بلعبر عنها من خلال السرد الشفوي والممارسات الطقوسية التي تنفرد بحقلها الدلالي.

---

[1] R Bellil,oral,écrit dans la culture berbère,awal,spécial Mouloud Mammeri,Algerie ;1990 ,p 164.

لا يقتصر السبب في هذا إلى ظروف ومسائل لغوية بحتة،تخص الإمكانيات المحدودة للغة الأمازيغية،بل يتعلق الأمر بالسياق السوسيوثقافي الذي تطورت في خضمه، وتبلورت الدلالات الرمزية والممارسات الطقوسية المتعلقة بتمثلات الثقافة الشعبية القبائلية[1].

أكّد "**Mouloud Mammeri**" هذه النقطة في العديد من دراساته وأبحاثه,ويضيف في هذا الصدد أن خصوصية السياق السوسيوتاريخي والثقافي للقبائل،والخصوصية الجغرافية التي تتمثل في عدم وجود مدن كبيرة في هذه المنطقة،ومن ثم غياب هياكل ومراكز تابعة للدولة،تعد أساس قيام الثقافة المكتوبة واحتكار الفئة المرابطية للغة العربية والثقافة العالمة.[2] وكان من شأن هذا أن يحول دون وجون إمكانية تدوين هذه الثقافة بلغتها الخاصة وكتابتها الخاصة**tiffinagh**[*]،كما أنه من المستحيل تدوينها بلغة المرابطين،حيث يؤدي هذا إلى فقدان أهم خاصية من خصوصياتا،والمتمثلة في أنا ثقافة يحافظ عليها أصحابا باللغة الأمازيغية التي ضمنت استمراريتها طوال فترة معتبرة من الزمن[3].

وما صعب إمكانية التدوين،الظروف التي رافقت نشأة وتطور هذه الثقافة،حيث عرفت نشأتا وتطورها في محيط غير ملائم لها،خضعت فيه للعديد من الضغوطات،المختلفة المنابع باختلاف المراحل الزمنية والأبعاد السوسيوسياسية،ومن بين هذه الضغوط ما تم فرضه من قبل الثقافة العربية الإسلامية،حيث سمح الإسلام بتمييزه الرمزي المعترف به بوجود ثقافة عالمة،مكتوبة،مسيطرة،لم تترك الفرصة لبروز ثقافة قبائلية مكتوبة،حسم الأمر لصالح الثقافة العربية الإسلامية التي تتميز بكونا ثقافة شمولية لم تتقبل أي تنوع لغوي ثقافي[4]،يضيف "**مولود معمري**"في هذا الصدد أن الثقافة القبائلية شفوية في جوهرها،طورت كثيرا في فترات تاريخية ماضية،وذلك قبل مجيء المرابطين إلى منطقة القبائل ،حيث حملت هذه الفئة حضارة مقدسة ،عالمة مكتوبة مرتبطة بالدولة[5].

لعل هذا ما جعله يرادف بين الثقافة الشعبية القبائلية وبين المعرفة،أي "**tamusni**[*]" التي تعني فن العيش،على اعتبارها-**الثقافة الشعبية القبائلية**-معرفة يتم اكتسابا بالممارسة،ولها العديد من الوظائف

---

[1]ibidem

[2] Mouloud Mammeri,<u>culture savante et culture vécue</u>,op cit,p,p 66,67.

تفناغ:كتابة أمازيغية قديمة،تتكون من مفردتين أساسيتين هما،"ثفين"الذي يراد به التميز،"نناغ "ويقصد به لنا،تحمل هذا الإسم دلالة أساسية،تتمثل في "التميز لنا"وقد صيغت حروفها لتتميز عن أشكال الكتابات الأخرى.

[3]Ibidem

[4]Ibid,p p 67,68

[5]Ibid,p68

[*]**Tamusni**:،مصدر مشتق من الفعل ssenفي اللغة الامازيغية،ويراد به العلم والمعرفة،والتحصن بالحكمة التي تساعد صاحبها على حل شئونه والتدبير في شئون من حوله،كما يراد به في الثقافة الشعبية القبائلية،الإنسان الفصيح،البليغ الرزين،لذلك عادة ما تطلق هذه التسمية على فئة الشعراء

التطبيقية ذات الأبعاد الدلالية الرمزية ،تتجسدعبر التعبيرات الحركية والتفاعلات الإيمائية لمختلف السلوكات الطقسية،وكذلك من خلال الممارسات اليومية الموغلة في عمق المعتقد الشعبي القبائلي.

يدعمه "**Pierre Bourdieu**" بقوله أن المعرفة الشعبية أي"**tamusni**"تساهم من خلال البنية التركيبية الرمزية المشكلة لها في تحديد هوية الجماعة حسب التقاليد الممارسة فيها[1]،يمكن لهذه الفكرة أن تؤكد حقيقة كون الثقافة الشعبية القبائلية تشكل بمختلف تمثلاتا الشفوية مصادرا معرفية يتم من خلالها تعليم الأجيال،وتلقينهم أسس العلم والمعرفة،إنه الدور الذي تلعبه الألفاظ الشفوية التي يتداولها الرجال في مجلس القرية،وينقلون تأويلاتا الرمزية والمعنوية فيها،ويتعلق الأمر هنا ب**tajmaɜt**[*]،ذلك الفضاء الرمزي الذي فيه يتم تبادل أسس التربية بين شيوخ القرية وشبابا،كما تستقى منها العديد من القيم التي تبنى با رجولة وشهامة الرجل القبائلي.

تتفنن المرأة القبائلية في أداء هذا الدور،سواء عبر المأثور الشفوي الذي تبدعه ،وتشكل التركيبات الرمزية لمعانيها،أو عبر الحكايات الشعبية والأحاجي والألغاز،التي يتم عبرها نقل المعرفة الخاصة بالتقاليد والقيم الرمزية والمعنوية التي يؤسس با ا لتمع القبائلي،ومن ثم تنشئة الأجيال على تداول اللغة القبائلية في خطابم اليومي وتلقينهم في نفس الوقت أصول وقواعد الثقافة الشعبية القبائلية المدونة في الذاكرة الجماعية بفضل هذه اللغة[2].

في نفس الإتجاه،يرى "**Rachid Bellil**[*]" بأن فرصة بروز ثقافة قبائلية مكتوبة محدودة جدا،يرجع ذلك إلى وجود تفاعل جدلي بين عدة عناصر سلبية –بالنسبة لمسألة التدوين-تتمثل في كون ا لتمعات القبائلية

فلاحية ومستقلة، تتميز بالدور الهام الذي يلعبه التضامن العضوي،الأمر الذي فرض ضرورة استعمال اللغة الشفوية[1].

كما أن اسم الفاعلamusnaw الذي جمعه imusnawen يراد به المثقف الأمازيغي.

[1]Mouloud Mammeri,Pierre Bourdieu,dialogue sur la poesie orale en kabylie,in Actes de la rechèrche en sciences sociales n 23,Paris,septembre,1978,p89.

[*] **Tajmaət**:يراد با مجلس القرية،وهو مجلس خاص بالرجال،يتراسه أمين القرية ،ويحضره إجباريا كل رجالها وشبابا الذين يبلغون السن القانونية ينعقد ا لس مرة كل أسبوع،كما يمكن أن ينعقد أكثر من مرة في الحالات الإستثنائية،وهو مجلس مقدس،على اعتباره مدرسة خاصة بالرجال ينهلون منها أسس المروءة والرجولة.

[2] **ibidem**

***Rachid Bellil(1948):**عالم اجتماع وأديب وباحثجزائري،من أصول قبائلية،أجرى العديد من الروبورتاجات للتلفزيون الجزائري،حول الصحراء وواحات قورارة،من أهم مؤلفاته نجد: Texte zénète du Gourara(2006)،Les oasis du Gourara(2001).

[1]Rachid Bellil,op cit,p 162.

يضيف في نفس السياق مسألة مهمة، تتمثل في أنه، وإلى جانب العوامل البنيوية،فإن تطوير اللغة الأمازيغية وتأسيسها العلمي الأكاديمي قد لاقى العديد من الصعوبات،ولعل أبرزها تأثيرا وأكثرها وقعا المنافسة القوية التي عانتها من قبل لغات مسيطرة،أسست هيمنتها وشرعيتها لأنا لغات التجارة العالمية،والإمبراطوريات ناهيك عن العلاقة المباشرة والمتميزة بين اللغة العربية والإسلام[2]،الشيء الذي جعل اللغة والثقافة القبائلية تنشأ في محيط تميز بسيرورة مستمرة لشرعية الآخر الذي يضع نفسه على الدوام في حالة تفوق.

بيد أنه ونظرا للظروف التي تطورت في خضمها الثقافة الشعبية القبائلية،لم يغفل **"مولود معمري"** عن الإشارة إلى أن الثقافة القبائلية ثقافة الكلمة،فكما توجد شعوب عبرت عن ذاتا من خلال النقش على الحجر،وأخرى من خلال الموسيقى،التجارة،الأساطير،فإن الثقافة الشعبية القبائلية استعانت بالكلمة التي لها قيمتها الرمزية المتسمة بالقوة والقدسية[3],ومن الصور الرمزية ا لـسدة لهذا التقديس، ما يتم توارثه من أدبيات ذات دلالات عميقة،ولا أدل على ذلك من احترام الإنسان القبائلي للمتحكمين في اللغة الشفوية وحكمتها،وتقديسهم للمآثر التي يتناقلها الشعراء وقائلي الأمثال والحكم،لدرجة يرفعهم فيها ا لـتمع إلى مراتب الصفوة ومستوى العلماء،يصنفون كمرجعيات يتم با التحكم في العديد من المواقف و تحديد سيرورتا[4].

إنه السبب الذي أهل **"مولود معمري"**إلى تسميتهم العلماء،أو **"imusnawen"** ،على اعتبارهم ينفردون في اضطلاعهم على القيم الرمزية والمعنوية التي يسمو با المخيال الشعبي القبائلي،كما أنم في ذات الوقت يتحكمون في الشفرة القبائلية المشتركة،ويحتكرون الكلمة والحكمة[5]،وهم وفق هذا المنظور لسان ا لـتمع الذي يخلق مفاهيم إيحائية متعلقة بالأعراف والتقاليد،وينحتونا بالصور الشعرية في ذاكرتم من أجل حفظها من الزوال .

تتميز الثقافة الشعبية القبائلية،في ذات الوقت بكونا لم تكن ثقافة دولة أو حضارة مسيطرة،ولم تعرف وجودا رسميا وشرعيا مؤسسيا يضمن لها السيطرة،بل فرض عليها الدور الهامشي،الشيئ الذي جعل منها ثقافة شعبية فولكلورية.

---

[2]ibidem.

[3]Mouloud Mammeri,<u>poèmes kabyles anciens</u>,ed Maspero,Paris,1980 ,p 25.

[4]Tassadit Yacine Titouh<u>, poèmes Kabyles et identité</u>, éd Bouchène, Alger,1990,P152.

[5]Mouloud Mammeri,op cit,p p 25,26.

إلى جانب هذا،لا يغفل عنكون الثقافة الشعبية القبائلية ثقافة المرأة[1]،إذ تضمن لها الدوام وتتكفل رعايتها،ويعزى هذا إلى كونا تتضمن مسؤولية أساسية، من خلالها تسعى إلى ضمان استمرارية القيم والمبادئ والتقاليد والأعراف الخاصة بالجماعات القروية،والتي يتم تداولها من خلال اللغة المنطوقة[2].

تحدد الثقافة الشعبية القبائلية استمرارية القيم والمبادئ والتقاليد،والخصال الحميدة في الرجل،مثل: " **الشرف،الشجاعة،الكرامة**"،وهي كلها معان رمزية ذات أبعاد عريقة مقدسة،تتكفل الطقوس بممارساتا ونقل تعبيراتا وأبعادها الرمزية،وتطبيق المعتقدات المرتبطة باوبأبعادها الروحية والمعنوية،ومن ثم استكمال مهمة حمايتها وضمان استمرار تداولها،أكثر من ذلك،تتولى هذه العناصر مسألة ترسيخها في ذاكرة التمع القبائلي،وصقلها في شخصية أفراده،مما يجعلها وثيقة الصلة بالبعد المعنوي العقائدي والقيمي لهؤلاء الأفراد،ويمكن أن تولد هذه القدسية حتمية مراعاة هذه القيم وصيانتها والحفاظ عليها كأركان رمزية يقوم عليها التمع القبائلي .

خلاصة لما تم ذكره عن الثقافة الشعبية القبائلية،وخصائصها الوثيقة الصلة با،يمكن القول أنا ثقافة شفوية تفتقد في تأسيسها وسيرورتا التداولية والرمزية إلى التدوين الكتابي،كما أنا تنفرد بكونا تقوم على المعرفة الرمزية الموروثة عن حكمة الأجداد، المصقولة بخبرتم المتعلقة بالجوانب العدة للحياة،وهي الفكرة التي يشير إليها "**مولود معمري**" ويؤكدها من خلال قوله:"**...إن الافراد في التمع القبائلي التقليدي يسهرون جاهدين على تقليد موروث الأجداد الذي يرون فيه النموذج الأمثل ،ويبعدون عن أنفسهم عناء الإجتهاد،وخطر الوقوع في الخطأ،وتصبح بذلك تقاليد القدامى وعاداتم قاعدة مثالية للحياة لا يمكن الإستغناء عنها[3]" .**

تقوم الثقافة الشعبية القبائلية، موازاة مع هذا كله على أساس متين يتمثل في مبدأ "**قبائلية القبائلي**"أي "**taqbaylit n weqbayli**" ،يقوم هذا المبدأ على مجموعة من القيم والمعايير،التي يمكن أن تكون المرآة التي تسير وفقها الأسر القبائلية ومن جملة ما ورد عن هذه المعايير والمبادئ نجد:"**الشرف، العزة،الكرامةالصدق،الوفاء...**"ويمكن اختصار هذا المبدأ في ثلاثة دعائم أساسية هي:"**الإغاثة،الشرف،الرجولة**"أي:"**le3naya,nnif ,tirrugza**"،تشكل هذه الأخيرة جوهر الدلالة الفكرية والروحية في الثقافة الشعبية القبائلية،كما أن خرق قداسة هذه الدعائم من شأنه أن يؤذي

---

1 Makilan,<u>signes et rituels magiques des femmes Kabyles</u>,Edisud,Paris,1999,p10.

2Ibidem.

3 Mouloud Mammeri,<u>poèmes kabyles anciens</u>,op cit, p27.

الإنسان ويؤثر سلبا على شخصه،وهذا ما يمكن له أن يعلل امتثاله لها على أكمل وجه،على اعتبارها لا تنحصر دلالتها في ذلك الرباط الشفوي فحسب،بل يتعدى ذلك إلى كونا "**مالا رمزيا**"يتم توارثه أبا عن جد.

يمكن أن نضيف فكرة جوهرية تتمثل في كون"**le3naya**"أأو الحماية ،الركيزة المعنوية والبعد الروحي القدسي الذي لا يمكن بأي حال من الأحوال اختراقه،حيث صرح"**E Daumas**"بقوله:"**تمثل لعناية سلطان القبائل وهو سلطان ليس له منافس،سلطان يؤسس الحق ولا يفرض الضرائب،لذلك،فإن القبائلي يمكن له أن يهجر زوجته،وأبناءه وبيته،لكنه لا يستطيع بأية حال من الأحوال هجران (لعناية)"[1].**

من خلال ما تم ذكره،نستطيع القول أن الثقافة الشعبية القبائلية حقل دلالي ينطوي على العديد من الأبعاد القدسية الوثيقة الصلة بعمق المعتقد الشعبي القبائلي،هذا ما يؤهلها لأن تتميز برمزيتها التي تستلهمها من بعدها الطقوسي الأسطوري،وكلها تنطلق من عمق المجتمع القبائلي وتميزه الجغرافي،العقائدي،التاريخي والحضاري، ما من شأنه أن يجعل هذه الثقافة ومختلف أبعادها صورة ثقافية خاصة،تحدد الهوية الثقافية للمجتمع القبائلي من جهة،وتخلق نوعا من الإيقون التجاوري الثقافي الوثيق الصلة بهذا المجتمع،من جهة أخرى.وكل هذا يؤهل الثقافة الشعبية القبائلية لأن تكون حقلا خصبا للتحليل السيميائي على اعتبارها مؤسسة سيميائيا على الرمزية،الإيحاء،الدلالة ،التضمين،وهذا ما سنحاول تسليط الضوء عليه من خلال تحديد سيميائية العديد من تمثلات هذه الثقافة في المحاور الموالية .

III-2- رمزية التراث الشفوي الشعبي القبائلي

[1]E Daumas,op cit, p 170.

تتميز الثقافة الشعبية الأمازيغية بتراثها و تنوعها لاسيما في جانبها الشفوي حيث قالت عنها " **Camille Lacoste Dujardin***" بأنا تتضمن كـ ا من الإنتاج الشفوي[1]،تتنوع أبعاد التراث الشفوي الشعبي القبائلي،وتتعدد أنواعه،يعود السبب في ذلك إلى حقيقة الثقافة الشعبية القبائلية التي يمكن اعتبارها ثقافة شفوية بالدرجة الأولى،ولأنه من الصعب حصر جميع أنواع هذه الثقافة،ارتأينا الإكتفاء بالحكاية الشعبية كونا أهم عنصر برز بقوة في الفيلمين معا.

تعتبر الحكاية الشعبية من أهم فروع التراث الشفوي القبائلي ويعود السبب في هذا إلى كون الأمازيغ يروون كما هائلا من الحكايات الشعبية،إذا ما حاولنا تدوينها، فإنا تتسع لـلدات عدة و دواوين متعددة[2]. تصنف " **Camille Lacoste-Dujardin** " الحكاية الشعبية الأمازيغية ضمن الصفوف الأولى للأدب الشفوي العالمي[3]،و ينطوي هذا الكـ على كل متميز و ثري من الحكايات و التي من بينها نجد: "**Tamacahutt n waghzen d tteryel**" أي "**حكاية اللمجة و الغول**" المشهورة برمزيتها العميقة و تصويرها الشعبي الفريد من نوعه"[4].

و إذا ما حاولنا تعريف الحكاية الشعبية القبائلية، ألفيناها ضربا من ضروب الإبداع الشفوي الرمزي يهدف في جوهره إلى خلق نوع من الراحة النفسية لدى الأفراد، يتم رواية هذه الأخيرة من قبل الكبار بعد يوم كامل من العمل الشاق، و هي بذلك ، نوع أدبي شعبي، يتميز بسعة الخيال،و طرقه لأبواب الخرافات والأساطير،كما تحمل في طياتا العديد من الأبعاد النفسية و الإجتماعية الهادفة في مجملها إلى تمضية ليال قاسية من البرودة و تناسي آلام جوع الشتاء الناتجة عن سياسة التقشف المنتهجة من قبل الأسر القبائلية لتكفي مئونتها أكبر قدر ممكن من الأيام .

تمثل الحكاية الشعبية الأمازيغية وسيلة من وسائل التربية الشعبية السليمة، عبرها يتلقى الأطفال أسس و معايير السلوك الجيد، المقبول به اجتماعيا، ناهيك عن دورها في فسح الـال أمام تغذية مخيلتهم و تنميتها في مجتمع ظروف العيش فيه جد صعبة .

---

* **Camille Lacoste Dujardin:1929**عالمة إثنولوجية فرنسية ،اختصت بالثقافة الأمازيغية،ترأست الدراسات التس أجراها المركز الوطني للأبحاث العلمية(CNRS) كما ترأست وحدة بحث حول الأدب الشفوي الأمازيغي،ولأنا تجيد التحدث بالأمازيغية،ترجمت أكثر من 700 صفحة متعلقة بالحكايات الشعبية القبائلية،وكتبت أكثر من 150 مقالة خاصة بذه الثقافة.من بين مؤلفاتا نجد:

Des mères contre les femmes 1996، Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie. 2005

[1] Camille Lacoste – Dujardin, littératures berbères, des trésors de l’ oralité, états du Maghreb, ed, la découverte, paris 1991.P. 82

[2] Ibn Khaldoun, histoire des berbères et des dynasties musulmanes de l’Afrique septentrionale, traduit de l’arabe par le baron Slane, Alger, 1852, p .205.

[3] Melaz yakouben, contes berbères de kabylie, et de France, ed karthala, paris , 1997, p.13.

[4]Ibidem

تلعب الحكاية الشعبية دورا هاما في تصوير تفاصيل المجتمع القبائلي، و ترجمة أحداثه و أدوار أعضائه و تدوين معاناته و مآسيه لجمهور مستمع يتكون في معظم الأوقات من أفراد المنزل،الأمهات و أولادهن و أطفال الفتيات المتزوجات الذين يتعمدون الشباب و الرجال الذين يجدون لأنفسهم سبلا أخرى للترويح عن أنفسهم حيث يقول في هذا الشأن،بيد أنه قلما يستمع الرجال إلى هذا الصنف الأدبي،لانشغالهم بأمور أخرى أكثر أهمية في اعتقادهم*[4].

يتحدد السبب الرئيسي في عدم مشاركة الرجال لجمهور المستمعين للحكاية الشعبية الأمازيغية ،في أنها اعتبرت على الدوام وسيلة تسلية خاصة بالنساء و الأطفال، و من المستحيل، في المجتمع الأمازيغي أن تتساوى ميول الرجال مع ميول النساء، و منه، فإن المشاركة و الإستماع لمثل هذه القصص يؤثر بالسلب على سمعتهم، و يمس شرفهم و رجولتهم.وهذا ما تؤكده:" **Camille Lacoste-Dujardin**"من خلال قولها أن الرجال يتطورون و تتطور أفكارهم ومكانتهم على استمرار و استنادا على ذلك، يكونون نوعا من الاستهانة أو النظرة المصغرة اتجاه الحكايات الشعبية النسوية*[5].

بيد أنه، على الرغم من هذه النظرة التصغيرية اتجاه الحكاية الشعبية، تبقى هذه الأخيرة تكتسي صبغة مقدسة لدرجة من الصعب فيها تمييز أبعادها في جانبيها الواقعي و الرمزي الأسطوري، من هذا المنطلق، نجد جملة من الشروط الواجب توفرها في الحكاية الشعبية الأمازيغية و التي يمكن تصنيفها وفق ما يلي:

-**زمن سرد الحكاية الشعبية الأمازيغية:** يعني هذا أنرواية الحكاية الشعبية القبائلية، غالبا ما تكون وثيقة الصلة بثلاثة أبعاد زمنية، يمكن شرحها وفق ما يلي:

يعتبر الشتاء أفضل الفصول الملائمة لمثل هذا الأدب الشفوي، حيث تكون لياليه طويلة،يغتنم أفراد الأسرة فرصة بقاء الكانون مشتعلا للّف حول أرجائه، و الاستماع لما يتم سرده من مغامرات أسطورية خياليةو من المستحيل أن نجد ممارسة هذا السرد الشفوي في فترة النهار على اعتباره وقت العمل و النشاط، كما أنه يوجد اعتقاد شعبي قبائليي،يتمثل في أن سرد حكايات في النهار يعني تعريض الراوي و مستمعيه

---

*" L'auditeurs, ce sont des femmes et des enfants, les hommes n'écoutent point les contes, ils les dédaignent, ils ont d'autres occupations ou d'autres distrations plus viriles "

[4] Heneri Basset, essai sur la littérature des berbères, carbonel Alger, 1920, p.101 .

[5] Camille Lacoste Dujardin, le conte Kabyle, op cit, p.24.

*« Les hommes Kabyles le plus souvent très évolués et modernes, affectent volontiers un certain mépris pour ce qu'ils jugent etre des histoires des femmes »

للأخطار المحدقة جزاءا بتضييع الوقت المخصص لأعمال أخرى، إذ يعرض صاحبها لمصيبة إنجاب أطفال معوقين جزءا لما قام به من تضييع وقت العمل.

يدعم هذه الفكرة " **H,Basset***" بقوله أن رواية حكاية شعبية قبل غروب الشمس يعني تعرض الراوي و مستمعيه (متلقيه) إلى أخطار كبيرة، و بناءا على ذلك، يجب أن لا تروى الحكايات في وضح النهار[6].دعمت" C, L, D" هذه الفكرة بقولها أن سرد الحكايات الشعبية الأمازيغية يتم في قالب مقدس، و هو طقس سحري، على إثره لا يمكن لهذه العملية أن تتم إلا في فترة الليل، حيث أنه من الصعوبة على الراوي أن يروي حكايته في وضح النهار، دون الشعور بالخوف على أنفسهم و أقاربهم من مرض" **La* teigne**"[7].كما أنه لا يكفي غروب الشمس للشروع في السرد الروائي، حيث أنه لا بد من حلول الليل، و تناول الجميع لعشائهم، و كذلك تنظيف جميع أرجاء المنزل و ينتظر في الوقت ذاته خروج الرجال من إلى Tajma3t أو انعزالهم في مكان ما[3].

بعد تيئة كل هذه الظروف، تشرع الراوية في سرد حكايتها، و تخرج الرمزية من فمها إلى أذان المستمعين في نمط من الاتصال الشخصي المواجهي، الشفوي، و في بعد دلالي مقدس تمتزج فيه جميع الأبعاد الطقوسيةالأسطورية للحكاية الشعبية الأمازيغية

-راوية الحكاية الشعبية الأمازيغية:

غالبا ما تكون الحكاية الشعبية القبائلية من إبداع خيال المرأة و تجربتها و معاناتا في الحياة، بناءا على ذلك يتم سردها في قالبها الرمزي،من قبل النساء المسنات، على اعتبارهن العامل الأساسي في استمرار

---

* 1892 /1924 :عالم لغوي تخصص في اللغة الأمازيغية وقدم لها الكثير مع أفراد أسرته،كتب مؤلفا مشهورا متعلقا بهذه الثقافة وهو .Essai sur la littérature des berbères 1920

[6] Heneri basset, op, cit, p, 104.

***teigne**, maladie caractérisée par une infestation du cuir chevelu par des champignons microscopiques. La teigne touche essentiellement les jeunes enfants entre cinq à sept ans et disparaît spontanément à l'adolescence. Très contagieuse, elle se transmet par simple contact (homme ou chat) ou par échange de peigne, serviette ou bonnet. Il existe trois formes de teignes. La plus courante est la teigne tondante microsporique. Cette teigne s'installe au voisinage du bulbe pileux et se développe à l'intérieur du cheveu, ce qui le rend cassant. Les symptômes les plus visibles sont des plaques blanc grisâtres avec des zones presque chauves : les cheveux y sont très courts (3-5 mm). Aujourd'hui, de simples médicaments antifongiques (griséofulvine) administrés par voie orale, suffisent à éliminer les symptômes.

[7] Camille, L.Dujardin, op, cit, p, 23.

[3]Heneri Basset, op, cit, p, p104 ,105**.**

تداول اللغة الأمازيغية، و بقاء الثقافة الشعبية القبائلية على قوامها.توكل هذه المهمة إلى الجدة، و في حالة وفاتا تأخذ مكانا المرأة الأكبر سنا، و هكذا، تمتلك هذه العينة قدرات خاصة، تجعلها قادرة على تمرير الصور الحكائية من خيالها و إبداعها الخاص،إلى مخيلة المتلقين الذين يلتقطون هذه الكلمات و يحولونا أمام بصيرتم إلى أحداث و لقطات تمضي بم إلى سيرورة الوقائعو تتابعها.

تصنف مجمل هذه الخصائص و المميزات ضمن ما يمكن إدراجه ضمن تقنيات الإقناع و التأثير، من: "**بلاغة الاتصال، الحجة و الإقناع و البرهان، الترغيب و الترهيب، و ذكر حاجات المتلقي و رغباته**"ما يؤهلها لأن تكون مصدرا اتصاليا مميزا، يرقى إلى صنف و خصائص المصادر الحالية،كما أنه يستحيل بلوغ هذه القدرات و المعايير دون الإستماع إلى عدد كبير من القصص و الحكايات، التي منها تستلهم الخيال و الرمزية و الأسلوب [8]ما يمكن أن يؤهلها إلى الإبداع الشخصي، الذي لا يستند في كليته إلى التقليد.

يعرف سرد الحكايات الشعبية ضمن النشاطات الخطيرة حيث تستحضر القوى الميتافيزيقية، الخارجة عن نطاق سيطرة الإنسان، و عليه، يجب على الراوية حماية نفسها و أخذ العديد من الاحتياطات بعين الإعتبارمنها تفادي المحظورات في عملية السرد الحكائي،مثل التلفظ بألفاظ و أسماء محظورة في كل رواية و تتنوع أشكال ذلك من منطقة إلى أخرى،على الرغم من الاحتفاظ بالمعنى العام لها.

- يجب على الراوية أن تلتزم بقواعد خاصة في روايتها للحكاية،تتمثل هذه الأخيرة في ترديدها لبعض العبارات قبل الشروع في رواية أحداثها، و منها نجد[2]:

"**يا رواية(حكاية) كوني جيدة، حكايتي ستكون جيدة وتطول بطول النسيج**"[*] .

لكن، نجد من المناطق من تستهل الحكاية بـ :Amacahu لكنها تردد عبارات أخرى مثل:

"**حكايتي، كلامي سيصبح جميلا، و سيصبح مثل التفاح الجيد**"[*].

تتحدد مهمة هذه العبارة في لفت انتباه المتلقين، ومن ثم خلق نوع من السكوت لتلقي أحداث الحكاية و هذه هي دلالتها السيميولوجية الرمزية.

- تختم الحكاية الشعبية بأشكال نائية ، تتميز هذه الأخيرة بمضمون يحمل نظرة سيئة اتجاه التغلب.

---

[8]Mélag yakouben, op, cit, p.20.

[2]Ibidem

[*]"Amacahu, ahu, tamacahut-iw ad telhu, ad tighzif anect n usaru".

[*]"Amacahu, ahu, awal-iw ad yelhu, ad yughal, am tteffah n lehlu".

- **ضرورة وجود تفاعل بين الراوية و المتلقين،** فنجاح عملية سرد الحكاية الشعبية يستلزم أن تخلق الراوية نوعا من التفاعلية بينها و بين المتلقين، و من مظاهر ذلك نجد، مشاركة المتلقين في الروايةعن طريق تشجيع الراوية وتحفزها للدخول في هذا الإبداع الشفوي وعلى هذه الراوية أن تتحمس لذلك عن طريق خلق نوع من الحوار بينها و بينهم يبدون موافقتهم في العديد من الحالات الإنفعالية، مثل: الاندهاش، الحزن، الفرح[9]...

- كما يشاركونا في قول: "**ليغفر لك الرب** " عند نهاية الحكاية.

- **أهم مميزات الحكاية الشعبية الأمازيغية:**

تتميز الحكاية الشعبية الأمازيغية بالعديد من الخصائص المستلهمة من مجالات عدة، جعلت منها واحدة من أهم تمثلات الأدب الشعبي الشفوي العالمي، ومن سلسلة هذه الخصائص ما يلي:

أ- **أسلوب سحري مميز و مقدس:**

و هو واحد من أهم المميزات الغالبة على هذا النوع الأدبي الشعبي، حيث تغلب عليه الصبغة الشفوية الحكائية، الرمزية المخاطبة للمعتقدات و الأساطير و الخرافات، و المعايشة في الوقت ذاته لتجارب الواقع، هذا ما يجعل صبغتها التأثيرية قوية، سحرية، و من ثم سهولة تلقيها و حفظها و ترديدها بطريقة قدسية خاصة.

لعله الشيء الذي أشار إليه "**M. Mauss**" بقوله أن الحكاية الشعبية الأمازيغية يتم صياغتها في قالب مثير للانتباه، مؤثر في الأسماع، على اعتبارها رسالة سمعية تتكاثف في نسج صورها مؤهلات الخيالو تراكماته الخاصة، بنبرة مقصودة، مستهدفة لآذان المتلقين،و هؤلاء ، من دون وعي منهم، يدخلون في ديباجة خاصة بأداء مسرحي، تتفنن فيه الراوية بتقليد الأدوار و تمثيلها بنبرات متوائمة و طبيعة الشخصيات، بالإضافة إلى تقليدها لمجموعة من الإشارات الجسمية المرافقة للأداء الصوتي[10].

يسمح هذا الأسلوب بترسيخ الحكاية الشعبية في الذاكرة الجماعية لأول مرة بعد استماع الأفراد إلى أحداثها الشيء الذي يكفل لها الصمود،على الرغم من عدم تدوينها،حيث نلمس فيها عالما أخر مقابلا للواقع، تتفاعل فيه كل أنواع الشخصيات في نسق متتابع من الأحداث،التي تصنعها كل أنواع المشاعر و المغامرات المصقولة بطابع خاص دراميا كان أو واقعيا أو فكاهيا.

---

[9] Ibidem

[10] Ibidem

كذلك، تميل الراوية إلى استخدام أسلوب تغلب عليه الصبغة الواقعية، على اعتباره أسلوبا مباشراتتفاعل فيه كل شخصية مع دورها على لسان الراوية،وفق هذا الأداء الرمزي،تنسق الأدوار و تتابع بعد مقدمة صغيرة تقول فيها الراوية:**.yenna-y-as** أي" **قال له**"، و على هذا النحو تتابع من دون توقف.

كما تستخدم الراوية جملا قصيرة، مستقلة و مركزة، ما يجعل هذا النشاط مفعما بالحركية و التفاعلية، لاسيما بعد استعانتها بألفاظ دالة على الزمن، العادة و التكرار مثل قولها*[1]:

هكذا يمشي يمشي يمشي

تستعمل في الوقت ذاته،تتالي الأفعال و تتابعها لتبين قيام الشخصية بالعديد من الحركات الموحية بالفعالية مثل[2]: **"رفعت الجبل، حملته، ضربته في قلبه، فسقط، فمات"***.

من زاوية أخرى،تضفي الراوية على نصها الروائي صبغة واقعية، تفاعلية و حقيقية، حيث تدخل حركاتا الخاصة في الرواية، و تصف تفاعلها مع أحداثها مثل قولها[3]:**"يا اخوتي،الغولة أرجعته الآن،وتركته يأكل،ها أنذا قد قتلتها***".**

كما تعتمد الراوية على عناصر أخرى تساهم في تدعيم الأسلوب وتقويته،ومن جملة ما تعتمد عليه نجد[4]:

-استعمال التكرار بدف تبسيط الأحداث.

- استعمال مفردات متقاربة نطقا إلى الأسماع، فيكثر فيها الطباق، الجناس و السجع.

- إعادة نطق كلمات بصيغة تكرارية.

لتقوية الصبغة التفاعلية،تقوم الراويةبربط الشخصيات بأوصاف خاصة با،سواء كانت هذه الأخيرة واقعية أو أسطورية، خرافية، و ذلك لرسمها في مخيلة المتلقين مثل قولها[1]: **"الغولة السوداء،الحصان ذو**

---

[1]Camille Lacoste Dujardin, le conte Kabyle, op. cit,p,p 23,25

*Ar ilehhu ar ilehhu ar ilahhu

[2]Ibid,,p p,25.26.

*Terfed-d adrar, tewwi-t-id, tehkem-it ghef ul, teggat yeghli, yemmut.

[3]Ibidem

*Ayetma, tura tteryel-nni terra-t, yecca, aql-iyi nghigh-tt.

[4]Ibid,p28

[1] Ibidem

"تسمح لنا هذه الخصائص والمميزات *القرين،الحصان الذي يمتلك جناحين،الوحش بسبعة رؤوس بالقول أن الحكاية الشعبية القبائلية ليست مجرد عنصر من عناصر التراث الشفوي،بل نص سيميائي ينطوي على العديد من الأبعاد التي تستحق التحليل والدراسة.

III-3-نظام الأسرة في الثقافة الشعبية القبائلية ورمزيته:

تسير الأسرة القبائلية وفق نظام خاص تسيره العرف القبائلي الذي يقسم الأدوار ويحددها وفق نمط خاص،يتميز هذا النمط بسيادة سلطة الرجل على المرأة،وسلطة الكبير على الصغير،والغني على الفقير،من هذا المنطلق،نستطيع القول أن الجنس،السن،الحالة الإجتماعية،مؤشرات خاصة تسمح بتمييز الأدوار والمراتب في المجتمع القبائلي،ومن مظاهر ذلك،تواجد العديد من القيم التي لا بد من الإلتزام بها واحترامها. لعل أول ما يمكن قوله في هذا الشأن،صياغة المنظومة الإجتماعية لسلسلة من الألقاب التي يتداول استعمالها الأفراد،وبناء عليها تتحدد المكانة الإجتماعية لهم،فلكل فرد داخل الأسرة أو في القرية التي يعيش فيها،لقب خاص يلقب به،استنادا على الأسرة أو العشيرة التي ينحدر منها،كما تمنح له الأسرة لقبه المميز،ينادى به ويبقى لصيقا بشخصيته ،فغالبا ما يلقب الكبير سنا ب" **داّدا**" "**dadda**" بالنسبة للرجال،و"**ناّنا**""**nanna**" بالنسبة للنساء،ويدل هذا اللقب على المكانة الإجتماعية لهذا الفرد،وعلى الإحترام الممنوح له بسبب سنه،ومن العيب مناداتم باسمهم لأن هذا ينقص من الإحترام الممنوح لهم[1].

ينادى الأبناء ب "**يلّي**""**yelli**"بالنسبة للفتيات،و"**أمّي**""**mii**" بالنسبة للذكور،وينادى الأب ب"**baba**"،وتلقب الأم "**yemma**" "،في الوقت الذي تنادى فيه الجدة "**ستسي**" "**setti**" والجد ب "**jeddi**" ،ينادي الأخ أخته ب "**watma**" وتناديه هذه الأخيرة ب "**gma**" "[2].

يمنح للأقرباء ألقابهم الخاصة بهم،إذ أنه في الوقت الذي ينادى للأقرباء من أسرة الأم "**خوال**"**Xwal**" "**خالتي** " **Xalti**" بالنسبة لأخت الأم و"**خالي**""**xali**" لأخيها،يمنح لأقرباء من أسرة الأب اسم "**لعمام**" "**la ɜmam**"،أي"**عمّي**" "**ɜemmi**" للذكور و"**عمتي**" "**ɜemti** " للإناث[3].

---

*« Tteryel taberkant »,« A3udiw bu wacciwen », “ a3udiw bu wafriwen”,“ lef3a m seb3a n iqerray”

[1] Mouhand Khallil ;la kabylie ou l’ancètre sacrifié,L’Harmatin,Paris,1979,P39
[2]Ibidem
[3] Ibid,p p 39,40

تنبغي الإشارة في ذات الوقت أن للعروس زوجة الإبن لقبها الخاص في المجتمع القبائلي،حيث تنسب إلى زوجها فيتم مناداتا ب"**tamettut n ....**" بمعنى :"**زوجة فلان**"أو تنسب إلى أولياء زوجها فينادى لها "**tislit n**" " أي "**كنة فلان"،**كما يحمل أب زوجها اسم"**أمغار**" "**amghar** " بالنسبة لها،وتلقب أمه ب "**tamghart**" "**ثمغارث**[4]**.**

من العيب على المرأة القبائلية أن تنادي زوجها باسمه،سواء داخل الأسرة أو خارجها،لذلك تم تداول ألقاب اجتماعية متفق عليها فتناديه في حضوره"**winnat**" أو" **kecc**" بمعنى "أنت"،وفي غيابه ب "**netta**" أي "هو"كما لا ينادي الرجل زوجته باسمها،فيتخذ لقب "**kem**" "أنت" أو يلفت انتباهها بفعل"**نغام**"" **nnigham** "بمعنى:**"قلت لك"**،ويتحدث عنها في غيابا ب:"**tamettut** "بمعنى"الزوجة"أو **tamghart**[1] **.**

تقوم العلاقات في المجتمع القبائلي على مبدأ الإحترام،ومن مظاهر ذلك إلقاء التحية،حيث أنه من العيب المرور على فرد من الأفراد دون فعل ذلك،كما تبنى هذه العلاقات على التعاون والتضامن العضوي بين الأفراد حيث يتحد الأفراد في السراء والضراء،الشيء الذي يجعل من هذا الأخير وحدة عضوية متكاملة.

والمتصفح للثقافة الشعبية القبائلية،يجد سيادة ما يسمى:**"مجال الرجل"و"نطاق المرأة"،**ولهذا النظام الرمزي أبعاده الدلالية المنطوية تحت محور خاص ف "**سيمياء الثقافة**" المتمثل في "**سيمياء الأدوار الإجتماعية**"،تنصب في مجملها على فكرة واحدة متمثلة في متع كل واحد منهما بخصوصية منفردة ،تستمد معناها من عمق الإعتقادات والممارسات الشعبية،وهو الشيء الذي دفع"**مولود معمري**"إلى القول أن:**"عالم النساء وعالم الرجال يشبهان القمر والشمس فلا يلتقيان أبدا"**[2]**.**

يعني هذا أن للرجل مجاله الذي ينشط فيه، ويرتبط هذا بالمكانة الإجتماعية الممنوحة له،مثلما تتمتع المرأة بمجالها الخاص ،الذي من خلاله تبرز وجودها وترعى كيانا وكيان أسرتا،ولعل هذا ما يدفعنا للغوص في سيمياء كل وجال ومفاتيحه الدلالية ،و التي تسمح لنا بكشف الستار عن رمزيتها الخفية، من خلال الوقوف بالتفصيل على النقاط التالية:

- **مكانة المرأة في المجتمع القبائلي ورمزيتها:**

---

[4]Ibid,P41

[1]Ibidem

[2]Mouloud Mammeri,la colline oubliée, éd 10/18,Paris,1978,p148.

تتولى المرأة القبائلية مهمة أساسية، تعتبر من أسمى المهام الموكلة للمرأة القبائلية وأرفعها شأنا وقيمة،ويتعلق الأمر بالحفاظ على الثقافة الشعبية القبائلية بأصولها وروافدها المتنوعة،ويرتبط هذا بالمسؤولية الكبرى الملقاة على عاتقها والمتمثلة في تنشئة الرجال وتربيتهم بدءا بتلقينهم لغتهم الأم ،والتي بواسطتها يتم استقاء وفهم باقي فروع المعرفة وأصول التراث والثقافة الشعبيية [3].

أكد هذه النقطة "**مولود معمري**" في ثنايا كتاب له يحمل عنوان:" **culture savante et culture vécue**"،والذي في خضمه أشار إلى فضل المرأة ودورها في الحفاظ على اللغة والثقافة القبائلية ومنعها من الإندثار في جو صراع الهويات واصطدام الثقافات[1].

من هذه الزاوية،واستنادا على سلسلة الدلالات السطحية المستوحاة من الواقع اليومي للمرأة القبائلية،نستطيع الإشارة إلى أن الثقافة الشعبية القبائلية أرفقت بها مفهوما إيحائيا رمزيا، يتمثل في كونها العمود الحافظ لسقف البيت القبائلي وأساسه،يسمى ب **tiguejdit**[*] وتشكل مع الرجل دعائم هذا البيت ومثبت سقفه إذ يحدد هذا الأخير ما يسمى ب**asalas**[*] أي الخشبة الأفقية الأساسية الجامعة بين أعمدة البيت[2].

لم يتم استقاء هذه البلاغة الرمزية من العدم،بل استلهمت سيمياؤها من عمق نصوص أسطورية قديمة ذات أصل أمازيغي،وتشير هذه النصوص في مجملها أن المرأة القبائلية سميت في هذا المجتمع ب"**tiguejdit**" اقتباسا من أسطورة قديمة، تقول هذه الأسطورة أن الخشبة العمودية الكبيرة في المنزل التقليدي القبائلي ،كانت منذ الأزل مأوى امرأة خارقة تسمى ب"**مسعودة**"،تعرف بكونها امرأة مباركة ،لها رمزيتها الخاصة، المتمثلة في كونها فال خير على الجميع[3]، بلغت درجة القدسية لها إلى انتهاج طقس من شأنه أن يعمق من رمزيتها ،يتمثل هذا الأخير في أنه كلما دخلت العروس إلى منزلها الجديد، وجب عليها أن تسلم على هذه الخشبة تفاؤلا بأن تلبسها هذه العجوز جزءا من قدسيتها وتمنحها قسطا من الفال الجيد[4]".

---

[3] Camille Lacoste-Dujardin,le conte kabyle,op cit,p3

[1]Mouloud Mammeri,culture savante et culture vécue, op cit (بتصرف)

[*]**Tiguejdit**:خشبة عمودية يقف عليها سقف البيت القبائلي،تتميز بطولها,

[*]**Asalas :**خشبة أفقية تتحد مع العمودية ايتم بها تثبيت سقف المنزل التقليدي القبائلي.

[2]Camille Lacoste-Dujardin, la vaillance des femmes, les relations entre femmes et hommes berbères de kabylie,ed la découverte, Paris,2008,p20.

[3] Ibid,p21

[4] Ibidem

اكتسبت المرأة القبائلية هذه الدلالة من العديد من المهام التي تتولى مسؤولية القيام بها،وهي بذلك مهام يمكن على إثرها إسقاط ما يقال "**المنزل هو فضاء المرأة**"واعتبارها مجرد مرآة دلالية تكشف عن السيطرة الذكورية التي يقوم عليها نظام الأسرة في المجتمع القبائلي،وهيمنة الرجل على الفضاء الخارجي،وأصبحت تمارس مهاما مزدوجة النطاق، يمكن أن ترتفع كفتها عن مهام الرجل،وإلا من أين أتت المرأة بمختلف الزخارف الفنية المدونة بأناملها في العديد من تمثلات الفن الشعبي الذي تبدع فيه ،وهي في مجملها رموز فنية تعبيرية مثلت من خلالها الجبال والشمس والسماء ومختلف الحشرات والنباتات إضافة إلى العديد من المكبوتات المتواجدة في ساحة اللاشعور،وعلى استمرارية النسق التداولي،تكتسي هذه العناصر دلالة خاصة مرتبطة بهذه المكبوتات ،لعل هذا ما يجعلنا نصنف مهام المرأة القبائلية وفق النقاط التالية:

- **المهام المتعلقة بتأميم الغذاء:**يعتبر تأمين الغذاء من أسمى المهام الموكلة للمرأة القبائلية،لا ترتبط هذه الأخيرة بتغذية ابنها فحسب،بل يمتد نطاقه ويتوسع معناه الدلالي ليشمل جميع الأفراد،وتكون بذلك مسؤولة عن غذاء المنزل ومن فيه من أفراد وحيوانات،ولاستكمال هذه المهمة،تقوم هذه الأخيرة ب:

أ. تحضير الخضر والعناصر الفلاحية:

يتجسد هذا الدور في مختلف الأعمال الفلاحية،على اعتبار أن هذه الأخيرة واحدة من البنى الإقتصادية الهامة للمجتمع القبائلي،من هذه الأعمال ما تشترك في أدائه مع الرجل،ويتعلق الأمر بزراعة الحبوب.

ليست هذه العملية مجرد أداء وظيفي فحسب،بل يمكن اعتبارها تتضمن في فحواها علامات دلالية تنتظم وفق نمط رمزي،تسير ضمن سيرورة دلالية ذات أبعاد رمزية تقتضي على المرأة القيام بهذه العملية.

ولا أدل على ذلك من طقوس الفلاحة التي تنص على قيام امرأة حامل بتخزين البذور داخل الأكياس مثلما لا بد عليها من الإستحمام قبل لمس هذه البذور[1]. تتحدد الأبعاد السيميائية لهذا الطقس في التفاؤل بأن يكون المحصول وفيرا، وأن تكون الأرض مثمرة ومنتجة بكميات كبيرة،تكتمل هذه الدلالة حينما تأخذ بعين الإعتبار كون المرأة هي المسئولة عن تخزين البذور، والمسئولة في الوقت ذاته عن توزيعها للزارعين على اعتبارها رمز من رموز الخصوبة التي يتفاءل المجتمع بها في الأعمال الفلاحية[2].

تقوم المرأة موازاة مع هذا، بمختلف أعمال الحديقة،حيث أنه،و استنادا على رمزية الطقس السابق،تغرس مختلف العناصر الزراعية من بصل،ثوم،خضر...تستكمل تفاصيل هذه العملية في جو له طابع قدسي رمزي

---

[1]Makilan,op cit,p59

[2]Ibidem

يستقي مفاتيحه الدلالية من روافد الثقافة الشعبية القبائلية،ويستند هذا الطقس على فكرة رمزية تتمثل في ضرورة أن تعتبر المرأة القبائلية الحقل مثل وليدها الذي ترعاه لمدة تسعة أشهر داخل بطنها ،وتستمر في دعم وجوده بعد ولادته[3].

وبالفعل،نجدها كثيرا ما تقارب بين الإثمار وظاهرة تطور الطفل ونموه،وبناءا على هذا تمارس نفس الطقوس الممارسة في عملية تربية ابنها،تتضمن هذه الأخيرة في عمقها معنى ضمنيا، يتمثل في أن خدمة الأرض لا يمكن أن يتم إلا بفضل إبداع المرأة التي تضفي الخصوبة والعطاء على مختلف المزروعات وعلى كل شبر من الأرض التي تزرعها[1].

كما أن قيامها بعملية سقي المزروعات ليست بالوظيفة النفعية المحضة،وما هي بالفعل التلقائي الشفاف،بل له دلالات رمزية من شأنا أن تثري الحقل الدلالي لسيمياء الثقافة الشعبية القبائلية، استنادا على هذه الرمزية تلتزم المرأة بعملية لمس الدبال واستعماله في طابع قدسي خاص، على إثره تتولى كل امرأة بالإحتفاظ بذا الأخير على مقربة من المـ ل وذلك على شكل كومة من الدبال تسمى في التراث الشفوي القبائلي ب"**agudi**[*][2]" وهنا، لا بد من الإشارة إلى تحضير مسألة الإقتراب من هذا العنصر أو لمسه من الأطفال،الرجال،الفتيات الغير متزوجات،تفاديا للأضرار التي يمكن أن تلحق بم،يرجع السبب في هذا إلى ما تكشفه لنا سيمياء المعتقد الأمازيغي،والتي تشير إلى أن هذا المكان فضاء خاص لتجمع القوى الخفية التي يمكن أن تكون خطيرة بالنسبة لهذه الفئة[3].

تسير عملية قطف الخضر والفواكه على نفس الوتيرة من القدسية،حيث تفرض الطقوس الفلاحية في الـتمع التقيلدي القبائلي أنه لا يمكن أن تقوم با إلا المرأة المسنة،ويحبذ في المعتقد القبائلي أن تكون في سن اليأس.تتجسد رمزية ذلك في أن الأمر يتعلق باقتلاع الروح من الأرض أو من الشجرة ،ما يشبه في فحواه اقتلاع الروح من الحياة، ما من شأنه أن يؤثر سلبا على خصوبة المرأة،ولهذا بعدا سيميائيا آخر يتمثل في أن قدسية الروح في المعتقد الشعبي القبائلي يقع في نفس مستوى قدسية التربة والخصوبة[4].

---

[3] H Genevois,la femme kabyle,les travaux et les jours, F.D.B ,n 103,Fort national,1969,p60.

[1]Ibidem

[2]G Laoust Chantreaux,op cit,p100.

Agudi[*]: كومة من الدبال تتواجد في الغالب بالقرب من كل مـ ل تقليدي قبائلي،يتم فيها وضع روث الحيوانات،ويستعمل هذا الروث سمادا للتربة.

[3] Makilan,Ibid,p64.

[4] Ibid,p,p,64,65.

بناء على هذا،يمكن القول أن المرأة القبائلية تلعب على الدوام دور الأم المغذية للأرض والمحافظة على خصوبتها بكل ما تملكه من طاقة،لهذا لها الفضل في رعاية مختلف الأشجار من تين،زيتون،بلوط...حيث يتولى الرجال غرسها وتتعهدها المرأة بالحماية والرعاية على شاكل ما تقوم به اتجاه ولدها[5].

ب-تقديم الغذاء للحيوانات:

تتولى المرأة القبائلية عملية تمين غذاء الحيوانات كما تقوم المرأة القبائلية بدور القابلة لها وتحرص على إتمام الطقوس الخاصة بذه المناسبة الإستثنائية ،إذ تشبه في قدسيتها قدسية ميلاد الطفل،الشيء الذي يجعل طقوس هذه المناسبة شبيهة بطقوس الميلاد بالنسبة للإنسان[1]،هذا وتتعهد هذه الحيوانات بالحماية والرعاية طوال فترة نموها وتطورها وموتا،وتمارس في كل مرحلة طقوس خاصة تكتسي طابعا قدسيا مميزا،ففي ميلاد الحيوان،تقوم بإعداد عشاء خاص يشارك فيه جميع أفراد العشيرة،كما توزع في اليوم السابع حليب البقرة التي ولدت بالإضافة إلى الوجبة المسماة ب:**"أشباض"**على عائلات العشيرة، تفاؤلا بأن تحل البركة بحليب البقرة وتمتن العلاقة بين أفرادها[2].

ج-إطعام الناس من حواليها:

تتوسع مهام المرأة القبائلية لتشمل توفير الغذاء للناس حواليها،ومسألة التغذية بذا المفهوم لا تتوقف على إشباع الحاجات البيولوجية **"الأكل"،**بل تمتد لتستوعب أبعادا لها سيمياؤها الخاصة وحقلها الدلالي المنفرد،يتعلق الأمر بتوفير الغذاء الروحي لهؤلاء الأفراد،إذ تغذيهم بالتربية السليمة ومكارم الأخلاق،من خلال ما ترويه من أساطير وحكايات شعبية،وما تتمتع به من حكمة في تدبير شؤون المنـ ل وحياة أفراده،فهي –حسب ما ذكره **"Makilan"** "تمثل الطبيعة التي تشبع جميع من يسرح فيها سواء بثمارها أو بجمالها الذي يغذي الخيال والروح البشرية ،ومن مظاهر هذه الرعاية نجد[3]:

- **إطعام الطفل:**

تقوم المرأة القبائلية بمهمة أساسية تتمثل في تلبية الحاجات المختلفة للطفل حيث تقوم بإرضاع هذا الأخير بحليبها الذي يمتلك دلالة عميقة في الثقافة الشعبية القبائلية،إذ وصفته " **G,Laoust-**

---

[5]Ibidem

[1]G Laoust Chantreaux,op cit,p112.

[2] مقابلة مع السيدة بورى يمينة،مقابلة سبق ذكرها.

[3] Makilan,op cit,p,p 66,67

"Chantreaux*" بكونه،وبالإضافة إلى العناصر الصحية التي يتضمنها،يتكفل في نفس الوقت إرساء القيم الإجتماعية في روح الطفل ودمه،وتربيته على السلوك القويم اتجاه أسرته ووطنه.

" **يبقى حليب الأم على الدوام العنصر السحري الذي يعمل على تدعيم روابط الأسرة** في **سلوك الطفل وأخلاقه وفق أسس عقائدية قويمة،مثلما يقوي الروابط الدموية** بين **أفرادها** [3]"،نجدها في الوقت ذاته تسهر على إطعامه ورعايته إلى غاية كبره ,لا تتم هذه العملية بعد ولادته فحسب،بل تستهل هذا منذ اكتشافها أنا حامل،حيث تغذي الطفل في أحشائها. بناء على هذا،نستطيع القول أن المرأة القبائلية تسهرعلى إتمام وظيفة تغذية الطفل سواء كانت هذه التغذية بيولوجية أو نفسية تربوية،لهذا،يسود في الثقافة الشعبية القبائلية ضيق مجال الأب في تربية الأولاد لا سيما في الفترات الأولى من ولادتم إذ تتحمل المرأة هذا الدور كله.

د-إحضار مختلف الموارد من الحديقة:

تقوم المرأة القبائلية بقطف مختلف الموارد الفلاحية وتتولى في الوقت ذاته مهمة إحضار العلف والقمح في أيام الحصاد،حيث تستيقظ في وقت مبكر لتقصد الحقول والمزارع، ومن ثم أداء هذا النوع من الأعمال الشاقة على شكل جماعات،تتولى في الوقت ذاته عملية نقل كميات كبيرة من التبن فوق رؤوسها قصد إطعام الحيوانات.

يصرح "**H Genevois** " في كتابه" **la femme kabyle**" أن :"**هذه العملية من أصعب المهام الموكلة للمرأة القبائلية ،وساد** في **المعتقد الشعبي القبائلي أنه المال الواسع لتدخل القوى الشريرة والتي يمكن لها أن تمارس تأثيراتا السلبية على الأفراد**"[1].

من أجل هذا،ومن أجل دفع هذا الضرر والأمراض التي يمكن أن تلحق بالأفراد، يقام طقس له سيمياءه ورمزيته ،ويتمثل هذا الأخير في رجم هذه الأرواح بسبعة أحجار صغيرة ويتم في الوقت ذاته طبخ ثلاثة بيضات كغذاء خاص لدفع الضرر والأمراض.

يمكن هنا التوقف عند رمزية هذا الطقس، واستقراء مختلف التأويلات المتضمنة المتعلقة بالأرقام في الثقافة الشعبية القبائلية،حيث يشير العدد "**ثلاثة*** "إلى الأحجار الثلاثة المتواجدة حول الكانون والمسماة

---

* ولدت عام 1919 في الجزائر،وسط عائلة مكلفة بالتعليم،فكانت من الأوائل اللواتي تولين هذه المهمة في منطقة القبائل،وبالضبط في" أيت هيشم"،تأثرت بالثقافة القبائلية وكتبت الكثير في شأنها من ذلك نجد:
Kabylie coté femme,la vie féminine à ait Hichem ;1937,1939.

[3] G,Laoust-Chantreaux,op cit,p 89.

[1]H Genevois,la femme kabyle,op cit,p76.

*يسمى الرقم ثلاثة ب "**كراد**" بالأمازيغية أي **krad**

ب**inyen**[*]،يقال عنها أنا مأوى القوى الحارسة، الحامية للبيت فالرقم **"واحد*"** الموازي للبيضة الأولى يكشف الضرر والأمراض،والرقم **"إثنان*"** الموازي للبيضة الثانية يقوم بمطاردة هذه الأمراض،بينما الرقم **"ثلاثة"** الموازي للبيضة الثالثة يعمل على إشفاء هذه الأمراض،ويتم في الوقت ذاته رمي ثلاثة أحجار صغيرة باتجاه جذوع الأشجار قصد التخلص من الأرواح السيئة وأفعالها المؤذية[2].

تشارك المرأة في الوقت ذاته في عملية الحصاد،وتتم هذه العملية بعد اصفرار السنابل،ومن الأعمال التي توكل إليها في هذا النشاط نقل السنابل إلى مكان خاص يسمى ب**"annar**[*]**"،** قصد درس هذه السنابل واستخراج الحبوب منها،كما تتولى في الوقت ذاته عملية نقل هذه الحبوب إلى الم ل وتخزينها في مخابي خاصة تسمى ب" **ikufan"**[*] كما تسهر على ضمان التخزين الجيد لهذه الحبوب وحمايتها من القوى الشريرة وذلك وفق طقوس وممارسات خاصة[1].

لا يتوقف عمل المرأة القبائلية عند هذا الحد،بل تستكمل الطقس المتعلق بحصاد السنابل الأخيرة،عبر جملة من الحركات الرمزية ،حيث تقوم المرأة المسنة ذات السمعة الحسنة بحصاد هذه السنابل وفق طقوسخاصة يتم فيها إنشاد أغاني شعبية نسوية، لها معاني دلالية حزينة.

يدور الحقل السيميائي لهذا الطقس في معنى دلالي جوهري ،يتمثل في أن قطع هذه السنابل شبيه إلى حد بعيد بانتزاع الروح من الجسد ،لذلك لا بد من احترام هذه الروح ومنحها قدسيتها الخاصة من خلال وضع هذه السنابل السبعة في العمود الأساسي للم ل تفاؤلا بالدلالة الرمزية المرفقة بذا الطقس، والمتمثلة في الحصول على الخصوبة والتيمن بأن تنتقل هذه الأخيرة إلى الم ل ويغمر بالأطفال من جنس ذكر[2].

تقوم امرأة القبائلية بعملية جني الزيتون ،وتتحدد رمزية هذه العملية في أنا شكل من أشكال الإتصال والتحاور الفعال بين المرأة والطبيعة ،وهو تواصل قدسي من نوع خاصينطوي على دلالات رمزية،تستلهم معانيها القدسية من عظمة شجرة الزيتون وبركتها،لذلك تتم عملية جني الزيتون وفق طقوس مرفقة بالغناء

---

[*] Inyen جمع ini:للإطلاع أكثر،عد إلى سيمياء العمران في الثقافة الشعبية القبائلية

[*] يسمى الرقم واحد ب **"يوان"** بالأمازيغية،أي **"yiwen"**

[*] يسمى الرقم إثنان ب **"سّين"** بالأمازيغية أي **" ssin"**

[2]Makilan,op cit,loc cit

[*]**annar**:مكان خاص يحدد لدرس السنابل،يتم تحضيره من قبل نساء القرية اللواتي ينتزعن عشبه،ويحضرن أرضيته بالطوب والعلف،وعند الإنتهاء من تجهيزه،يقام طقس خاص يتمثل في ذبح أضحية جماعية وإسالة الدم في هذا المكان،للحصول على بركة أرواحه التي تسكن فيه.

[*]**Ikufan**جمع:عبارة عن مخابي مصنوعة من الفخار،تحفظ فيها المئونة والحبوب الجافة،للإطلاع أكثر،عد إلى الفخار ورمزيته في الثقافة الشعبية القبائلية.

[1]Ibidem

[2] Makilan,op cit, p73.

والزغاريد وتحمل في طياتها وظيفة رمزية ،تتمثل في شكل شجر الزيتون والأرواح الخيرة التي تسكنها على الخير الذي تدر به على الأسرة القبائلية[3].

تدور طقوس جني الزيتون في حقل دلالي واحد،يتمثل في الخصوبة والبركة والإثمار،لذلك، تفرض القدسية الخاصة بها بأن تبدأ المرأة المتزوجة أو المرأة المسنة قبل الشروع في جمع الحبات الأولى برفع ثوبها ووضع حزامها ومن ثم تمسك هذا الحزام في يدها وترفعه فوق رأسها وتقوم بلفه حواليها عدة مرات ذات اليمين وذات الشمال،تفاؤلا بأن تأتي البركة والخصوبة إلى الحقول من جميع النواحي على مدى دوام الأعوام ودوران السنوات،ولتتحقق هذه الأمنية،تقوم جميع النساء المشاركات في هذه جني الزيتون بتقليدها في هذه العملية[4].

يتضمن هذا الطقس بعدا رمزيا آخر، يتمثل في تحقيق التعارف والتواصل الأولي بين المرأة والشجرة وتأكيد وجه التشابه بينهما،حيث أنه،وكما تعد المرأة رمزا للخصوبة في المجتمع القبائلي،تعد الشجرة في نفس الوقت عنصرا دلاليا،لا يمكن أن يتجزأ معناه الضمني من فكرة الخصوبة،الشيء الذي يجعل من المرأة الشخص الوحيد المسموح لها بأخذ خيرات هذه الشجرة ،وفق اتفاق قدسي تتعهد فيه باحترامها ورعايتها .

تستكمل هذا العهد بتلفظ عبارات خاصة عند صعودها إلى أغصانها، ومن سلسلة هذه المفردات نجد:**"يا رب!،لا يجعل الزيت يفارق زيتون هذه الأشجار مثلما لا يفارق الحزام جسدي[1]!"[*]** والحزام في الثقافة الشعبية القبائلية رمز من رموز الخصوبة،تكتمل هذه الدلالة حينما نأخذ بعين الإعتبار كون الزيت في الثقافة الشعبية القبائلية رمزا من رموز الحياة إذ يمثل استمرارية الحياة وديمومتها .

ه-الإستفادة من مختلف الموارد الحيوانية:

تتولى المرأة القبائلية مهمة الإستفادة من مختلف الموارد الحيوانية ،ومن جملة هذه الموارد نجد **"الحليب[*]"** حيث تقوم بالعديد من المهام المتعلقة بحلب الأبقار،الماعز والنعاج مرتين في اليوم وتنشد في نشاطها هذا العديد من الأغاني والتي من خلالها تتنفس همومها وتخرج معاناتها الصعبة.

---

[3]Ibidem

[4] Ibidem

[1]Makilan ,op cit, p74.

[*]a rebbi,ur ttawi ara tiqit-a n zzit akken ur n ttekkes ara agus de gammas !

[*]يسمى الحليب فب الثقافة الشعبية القبائلية ب "أيفكي" ويكتب "ayefki"

و- تخزين الموارد الغذائية:

تقوم المرأة القبائلية موازاة مع هذا كله بتخزين مختلف الموارد الغذائية التي يتم تحصيلها سواءا كانت هذه الأخيرة نباتية أو حيوانية،وتتبع في هذا سبلا وطرقا مميزة بطقوس استثنائية تلعب فيها الشمس والملح والنار أدوارا استثنائية سحرية ومقدسة[2].

في هذه النقطة بالذات،يمكن الإستدلال بالرمزية التي يتضمنها الملح ،على اعتباره يملك قوى خاصة تعادل قوة النار والتي بها يتم إبعاد العناصر السيئة الموجودة في العناصر الغذائية والتي تعيش بفضل الماء المتواجد فيها،وبواسطته،يتم الإحتفاظ بالزبدة ,يجفف اللحم والشحم للتخلص من الروائح الكريهة النابعة عنها[2].

تعتبر عملية تجفيف التين من المهام الموكلة للمرأة القبائلية،حيث يتم تعريضها كل صباح لأشعة الشمس تعمل هذه الأخيرة على تحويلها من الحالة الرطبة إلى الحالة الجافة،ولا بد في هذا من ممارسة بعض الطقوس التي من شأنها أن تضمن حمايتها من القوى السيئة،ومن بين هذه الطقوس توجيه هذه الفواكه نحو القبلة.

تتحدد سيمياء هذه العملية في أن الأمر يتعلق بقتل روح متواجدة في هذه الفاكهة،ولا بد من احترام هذه الأخيرة وتقديسها،لذلك، لا بد على المرأة أن تقوم برسم سبعة دوائر سحرية بواسطة المحراث أوالمنجل تفاؤلا برمزية العدد سبعة في الثقافة الشعبية القبائلية والمتمثلة في الحماية السماوية،حيث أن الله تعالى خلق سبع سموات ورمزية الدائرة التي تشير إلى الشمس والقمر،ويتفاءل بها الحصول على بركتهما في تجفيف هذه المواد،أما "**المنجل***" فيشير إلى الحديد القاطع الذي به يتم قتل الأرواح السيئة التي تسكن في الأرض ونفسها الدلالة التي يكتسيها المحراث[1] .

تستعمل المرأة القبائلية في ذات الوقت سبعة قبضات من الملح وذلك قصد رجم الأرواح الشريرة،بمجرد أن تجف هذه الحبوب،تقوم بجمعها وتخزينها بعد أن تصدق عشرين للفقراء والمساكين وتخصص أحسن الحبات للأطفال والأموات والباقي يتم وضعه في المخابي ويتم سقيها بعناية بواسطة الماء المالح.

رغم تعدد المهام الموكلة للمرأة القبائلية وتنوعها،إلا أن هذه الوظائف لا تكتمل فعاليتها دون إنجاب الأولاد،حيث تعتبر المرأة القبائلية على الدوام غريبة عن م ل زوجها،وتخضع بالإضافة لسلطة هذا

---

[2] Makilan,op cit,p81.

[2]Ibidem

*"**المنجل**":يسمى في الثقافة الشعبية القبائلية ب "أمقار" أي " **amgar** "وهي أداة حديدية تستعمل للحصاد.

[1]G Laoust –Chantreaux,op cit, p 107.

الأخير،إلى سلطة أمه،إذ تعتبرها عاقرا إلى غاية إنجابا الأولاد،في هذه الحالة،تكتسب صفة الأم،وتدخل إلى حياة هذه الأسرة،وتصبح عضوا شرعيا فيها،وهنا ترفع رأسها[2].

- **مكانة الرجل في المجتمع التقليدي القبائلي ورمزيتها:**

يسمى الرجل في المجتمع القبائلي ب"**argaz**" وجمعه"**irgazen**" ويمثل بذلك الركيزة الأساسية لهذا المجتمع واستمراريته مرتبطة إلى حد بعيد بإنجاب الذكور، بينما تهدد الأسرة التي لم يسعفها الحظ في إنجاب الذكور بالفناء والإندثار المسمى ب"**ngar**" لهذا يقال في الموروث الشفوي الشعبي القبائلي ب "**argaz d le3mara**".

تتعزّز المكانة الرمزية للرجل حينما نأخذ بعين الإعتبار مختلف الدلالات السيميائية المرفقة بالقيم والمعاني المرتبطة به في الثقافة الشعبية القبائلية,فهو وفق هذا البناء السيميائي، دال رمزي يوحي إلى مدلول ضمني تتحدد معانيه في:"**الرجولة،الشرف،العزة،الكرامة**"*[2]لم تصغ هذه المفاتيح السيميائية من العدم،بل تم أخذها من حقيقة واقعية تتمثل في كونه الحامي لأسرته وكرامته وعزته والشخص الذي يسهر على تنظيم شئون المجتمع وتدبير أموره بكل حزم وعناية[1].

لعل أول خطوة يخطوها الرجل نحو هذا المسعى تتمثل في قيامه بالأعمال المنحصرة خارج الحيز المكاني للمنزل،وانشغاله بالأعمال المتعلقة بالفضاء الخارجي ،يتجسد هذا كله في قيامه بالحرث حيث يتعذر على المرأة قيادة المحراث ،لهذا يقوم الرجل بهذا الدور وتساعده المرأة في تفتيت التربة وتجهيزها للزراعة أو الغرس[2].

ريقوم الرجل في بعض المناطق بعملية حصاد القمح ودرسه ،مثلما تسند إليه وظائف أخرى يمكن إجمالها فيما يلي:

أ- رعي الغنم"tayessawt":يعتبر من أولى المهام الموكلة إلى الرجل القبائلي ،يمكن اعتبارها مرحلة عمرية ضرورية في حياة كل طفل ذكر،والسبب في هذا أنه في هذه المرحلة بالذات يستقي معالم الرجولة وتحمل المسؤولية وقدرته على الإنفصال عن أمه والإعتماد على نفسه ومن ثم المساهمة في الإنتاج .

جسدت عناصر التراث الشفوي القبائلي هذا الدور وقدسته في العديد من جوانبه الدلالية،ولعل الحكمة من تعليم الطفل الصغير رعي الغنم هو تعويده على تحمل الصعاب ومواجهة الأخطار المتمثلة أساسا في

---

[2]Mouhand Khallil,l’exil kabyle ,l’Harmattin,Paris,1979 ,p44

* tirrugza,nnif,lharma

[2] Camille Lacoste Dujardin,le conte kabyle,op cit ,p205.

[1] Ibidem

[2] Ibidem

الذئاب والثعالب المواجهة للمواشي،وهنا تتوضح أولى المعالم الدلالية للشجاعة لدى هذا الطفل الذي يريد أن يصبح رجلا.[3]

من هذا المنطلق،نستطيع القول أن هذه الوظيفة **"دال أساسي"** لمدلول رمزي، يتمثل في دخول الطفل سن المراهقة ،هذا السن الذي يدفعه من دون وعي منه إلى الإحتكاك مع العالم المتوحش المليء بالأخطار المحدقة،هذا لا يعني على الإطلاق اقتصار هذه الوظيفة على الطفل المراهق،بل نجد في كل أسرة رجلا يرعى الغنم كما يمكن أن تمارس هذه المهنة من قبل شخص بالغ،هذا الأخير يرعى جميع غنم القرية،يسمى هذا الأخير بالراعي أو **"ameksa n ujma3"** ،يتلقى هذا الأخير أجرا محددا يحمل دلالات خاصة تتمثل في كونه رمز من رموز الفقر والحالة الإقتصادية السيئة، ولا يستطيع الحصول على دخل مرتفع لأسرته كما أنه لا يملك أراضي خاصة به لخدمتها .

يمكن من زاوية أخرى تأمل هذه الوظيفة وفق نسق آخر من التأويلات، لها دوال رمزية عميقة ومهمة تستقي أهميتها من أهمية المواشي التي يقوم برعايتها ،فهي العنصر الذي يلعب دورا كبيرا في اقتصاد المجتمع القبائلي،وعددها الكثير رمز من رموز الغنى والعطاء ،يمكن أن ترقى إلى الأهمية التي تمنح للحقول والبساتين حيث يصنع من الصوف الذي يجز منها منه مختلف الملابس والأغطية ،كما يستعمل جلده لحفظ الأغذية.

ب-الصيد "syada ":

يشكل الصيد مهمة من المهام الموكلة للرجل القبائلي،وتتحدد الدلالة الرمزية له في كونه يمثل مواجهة أخرى بينه وبين العالم الخارجي،مثله مثل الراعي، بيد أن الصياد يقتحم هذه الغابة ويذهب إلى أبعد من حدودها في الوقت الذي يرعى فيه الراعي على الحدود على بعد من حقول التي تمت زراعتها،يستعمل الصياد بندقية خاصة بالصيد تسمى ب**"tineghelt"**، وهي رمز من رموز الحزم والرجولة.

تمثل في نفس الوقت دالا رمزيا له وظيفة دلالية ،تتمثل في **"الرجولة*"** وما هو لصيق با من معاني الحزم والورع،ووفق هذا النسق الرمزي،يشير إلى ثلاث مفاتيح دلالية خاصة تتمثل في**:" الحماية،الأمن،القوة"** وتدور هذه الصفات في حقل دلالي يمتّن معالم الرجولة في الرجل القبائلي[1].

تلتصق هذه المفاتيح الدلالية **بالعزة،الشرف،النبل،القوة،**حيث يقال في التراث الشفوي الرمزي القبائلي أن الرجل الشريف يحصن شرفه بامتلاكه لعناصر رمزية أساسية تتمثل في**:" زوج من الثيران،بندقية**

---

[3] Ibid,p 149.

*tirrugza

[1]Ibid,p 152.

وحصان"[2]، فبالثيران يخدم الأرض،وببندقيته وحصانه يعمل للحفاظ على هذه الأرض ضد العدو ومن ثم الدفاع عن شرفه وحريته[3].

غالبا من تقاس الرجولة في الثقافة الشعبية القبائلية بمؤشرات اجتماعية أساسية، تتمثل سيمياؤها في القدرة على صيد الحجلة والأرانب من خلال الإمساك بما بيديه،وهي بذلك علامات دالة على سن الزواج،حيث أن المهارة في الصيد مفتاح دلالي للشجاعة،وهذه الأخيرة علامة أساسية للرجولة ،والرجولة معيار لتصنيف الرجال وفق درجات خاصة.

ج-الفلاحة tafellaht :

تعد الفلاحة القاعدة الأساسية للإقتصاد القبائلي،لها رمزية خاصة ومقدسة،بناء على ذلك يقوم الرجل بكل من الحرث،الزراعة،الحصاد،ويتولى بذا العمل الرجل البالغ الذي يتمتع بالصحة والقوة والعزيمة وله من النية الحسنة ما يجعله قادرا على جعل الأرض القاحلة الغالبة على الطبيعة القبائلية ،أرضا خصبة قادرة على العطاء.يحرث الرجل في الغالب بواسطة المحراث التقليدي الذي يقوده ثوران،كما يمارس الرجل القبائلي أعمال فلاحية أخرى،من جملتها نجد الدرس،ومن خلالها يتم استخراج الحبات من السنابل وذلك في مكان خاص تيئه المرأة يسمى ب**"annar"** ،يقوم الرجال بربط الأحصنة والثيران في هذا المكان لدرس السنابل بينما يأخذون أداة خاصة تسمى ب **"tazzart"*** لتقريب السنابل إلى مكان الدرس،وعند الإنتهاء من العملية،يقوم بعزل السنابل عن التبن.

د-الحرف التقليدية اليدوية: يمارس الرجل القبائلي العديد من الحرف التقليدية اليدوية،وهي حرف تختص بما أسر معينة من دون غيرها،وبقيت مهنا تتوارثها الأجيال،بأسرارها ورموزها الدلالية الخاصة ومن بين هذه الحرف نجد:**الحدادة "aheddad"،النجارة "njara"صناعة الجلود"axerraz".**

ه -التجارة "tjara": تصنف التجارة ضمن الأعمال الهامة التي يقوم بما الرجل القبائلي،يتم من خلالها مقايضة المنتوجات اليومية للأسرة بما لا تستطيع هذه الأخيرة إنتاجه،ومن العناصر التي تتم مقايضتها نجد الفول،الحمص،الجبانة،القمح،التين الجاف...لا تتوقف أهمية التجارة على النشاط الاقتصادي الذي يتم فيها فحسب،بل يتعدى ذلك إلى امتدادها على أهمية بالغة،يتم استقاؤها من الدلالة المرفقة بفضاء السوق،على اعتباره فضاء اتصاليا رمزيا خاصا بالرجال ،يتم فيه مناقشة مختلف أخبار القرية والفصل في الشئون الخاصة

---

[2] Moloud Feraoun,le fils du pauvre,aux editions du Seuil,Paris,1954,p

[3] Camille Lacoste-Dujardin ;dictionnaire de la culture derbère en kabylie,ed la découverte,Paris,p176.

* **tazzart:** عبارة عن أداة تشبه أداة يدها خشبية ورأسها حديدي يشبه فرشاة كبيرة بما يتم تقريب السنابل إلى ساحة الدرس.

والخلافات،فهو السياق الذي يتمتع برمزية الحياد وبقداسة خاصة تجعل الأطراف المتخاصمة تحترم حرمته وتتقيد بقداسته.

أكثر من ذلك،يحمل السوق رمزية تغوص في أعماق سيمياء الثقافة في الشعبية القبائلية،يدور حقلها الدلالي في معنى الرجولة،ويمكن مقاربة هذه الصفة بالعديد من المؤشرات الرمزية الخاصة المتمثلة في:" **النضج،القيادة،التدبير وحسن التسيير**[1]".

- **تدبير شؤون القرية من خلال مجلس القرية"tajma 3t"**: تسند إلى الرجل مهمة أساسية على إثرها تكتمل معالم رجولته،يتعلق الأمر بتسيير شئون القرية وتدبير أمورها من خلال فضاء اتصالي خاص بالرجال،له قدسيته ومعالمه الرمزية،ويتعلق الأمر بمجلس القرية المسمى ب:**"ثاجماعث*"**. تتحدد أهمية هذا الفضاء في كونه القلب النابض للقرية ومركزها الحيوي ،إذ من خلالها يتم تسيير مختلف شئونا، وتحقيق التوازن بين أرجائها،لهذا تتضمن "**ثاجمعث**" سلطة رمزية ،على اعتبارها الفضاء المكمل لمعالم الرجولة التي لا يمكن أن تكتمل بوادرها دون التزام السرية والتقديس،فهي المدرسة التي يستقي منها الأفراد أسس ومعالم الرجولة والمسئولية . من أجل ذلك،يكتسي حضور هذا الفضاء طابعا إلزاميا.

من خلال ما تم ذكره،وما يصعب حصره في هذه الصفحات،نستطيع القول أن المرأة القبائلية فرضت نفسها كقوة مقدسة بفضل المسؤولية التي تحملت أداءها،فهي التي لها من القدرة ما يؤهلها لمنح الحياة للعديد من المخلوقات،أفرادا وحيوانات ولها القدرة في نفس الوقت على تحمل مسئولية الحفاظ على هذه المخلوقات ورعايتها باستمرار من خلال نشاط مستمر، لا تسعى فيه للحصول على مقابل،بل تطمح من خلاله إلى نفخ الروح في المجتمع وإرساء البركة في أرجائه ومن ثم الحفاظ على طقوسه وتقاليده ليستمر في الصمود لأجيال إضافية.

كما يمكن القول أن للرجل مهاما كثيرة في المجتمع التقليدي القبائلي، وهي التي جعلته ذا سلطة رمزية أهلته لأن يكون الحامي لشرفه وشرف أسرته وقبيلته،الشيء الذي يجعلنا نقول أن تواجده في الأسرة،يعني أولا وقبل كل شيء القوة المعنوية التي تدعمها من الخطر والإندثار.

---

[1] رضوان بوجمعة،مرجع سبق ذكره،ص 178 .

* **تاجمعت**: اسم أمازيغي من أصل عربي "isem agentad"مصدره "جمع"،يراد به مجاس القرية،وهي بذلك فضاء تقليدي يجتمع فيه رجال القرية لمناقشة أمورها بطريقة شورية.

III-4-المعتقدات والطقوس القبائلية وأبعادها الدلالية:

تعرف الثقافة الشعبية القبائلية بكونها ثقافة طقوسية رمزية،حيث تنطوي على العديد من الطقوس،المعتقدات والدلالات والرموز الوثيقة الصلة بما يؤمن به الإنسان القبائلي وبالقدر الذي تتنوع فيه هذه المعتقدات والطقوس،يتنوع بعدها الرمزي ويتسع حقلها الدلالي ليستوعب المزيد من التفسيرات والتأويلات،ومن جملة ما نجده في هذا المجال نجد:

أ-أصحاب الموت "الآخرة"at laxart":

يستند التفكير القبائلي الشعبي على فكرة جوهرية، تتمثل في أن الأحياء والأموات يختلطون في الحياة اليومية لهم علاقة وطيدة تفاعلية،وينسجمون في نفس الحركات والسلوكات،ويتناسقون ذات الطقوس ،لحد يكون فيه من الصعب الفصل بين نطاق الميت وسياق الأحياء،وإذا كان الميت ذا علاقة مع عالم أو جماعة الأرض وإذا كان الأحياء يشاركون في عالم الأشياء الغير مرئية[1].

من شأن هذا الإلتباس أن ينقل في جوهره دوال التواصل اللامرئي بين الأحياء والأموات في المعتقد الشعبي القبائلي،وتبلغ قوة هذا التواصل إلى حد اعتبار الأموات أفراد آخرين من أصحاب المنزل،لهم حقوقهم ونصائبهم وعليهم تدعيم الأعمال اليومية للأحياء بالبركة والنجاح.

معنى هذا أن الإتصال اللامرئي بين العنصرين يجعل الأحياء والأموات يعيشون في نفس الأسرة ،يتقاسمون نفس الوسائل المستعملة ،ويكون الميت على الدوام عضوا من جماعة الساكنين في الأرض لحد يشبهون بين هذه الوضعية وحالة العامل المهاجر إلى فرنسا ،إذ يبقى متضامنا مع ذويه،مقابل هذا،يعتقد الأموات أن بإمكانهم الإعتماد على التواجد المرئي للأحياء لاستكمال الطقوس والإستمرار عليها[2].

هكذا، يكون للحداد رمزية خاصة في الأسرة القبائلية إذ لا يعد مجرد ظاهرة حزن عاطفية –فحسب- بل يمكن يمتد لأن يصبح نسقا تواصليا دلاليا، يتوجه فيه الإنسان عبر حركاته الرمزية إلى الموتى أو سكان العالم الأخر من أجل تدعيم التواصل وتحقيق التفاعل بين العالمين،حيث يدخل الأحياء عالم الشغل اليومي والنشاط من أجل

---

[1] Jean Servier, tradition et civilisation berbère, éd Rocher, Monaco, 1986,p07.

[2] Ibidem

الإستمرار، بينما يواصل الأموات مسيرتهم في دعم الأحياء في هذا النشاط ومباركة أعمالهم وحراسة أموالهم وممتلكاتهم[3].

هكذا ظهرت "**الأرواح الحارسة***" المقدسة التي تسكن المنازل والحقول والصخور ومختلف الأماكن ،وهذا ما يشير إليه القديس "**أفستين***"بقوله **:"إفريقيتنا ليست كلها مزروعة بأجساد الشهداء المقدسين"ويؤكد هذا ويعترف بتواجد الطبول البيضاء والحراس الدائمين للمنازل والجبال**[1]**.**

بناء على ذلك ،يعرف الأمازيغ القدامى النشاط الطقسي بكونه:"**مجموعة من النشاطات والحركات** التي **تكون** في **فحواها تقديسية ويكون منبعها الخوف،يلجأ إليها الإنسان القبائلي** في **المناسبات الحرجة الصعبة** في **العام استنادا على عقد خاص ومقدس موجود** بين **الأحياء والأموات ومن خلاله تتجلى ملامح الخضوع ودلالات الإلتماس والترجي الذي عبره يطلب الأحياء من الأموات البركة والمساعدة** في **أعمالهم المختلفة**"[2]**.**

من جمله ما يطلبه الأحياء من الأموات خصوبة الأرض لتدر بغلة جيدة تكفيهم وأسرتهم العام كله ،ويطلبون منهم في الوقت ذاته خصوبة الإصطبلات لتتكاثر الحيوانات المتواجدة فيها من أبقار،ماعز وأغنام ،كذلك يطلبون منها خصوبة المنازل ليكرمهم الله بذرية صالحة ،وعلى الأموات في العالم اللامرئي تحقيق كل هذه الطلبات على اعتباره دين خاص لابد من دفعه للأحياء مقابل الولائم المقامة على شرفهم، والتي من خلالها يتم تقاسم الغذاء كخطوة مهمة من خطوات تجسيد هذا العقد[3]، من هنا يتوضح البعد الرمزي للحياة والموت لدى الأمازيغ المتمثل في كونهما معا بعدين متكاملين لا ينفصلان يحتاج كل واحد منهما إلى الآخر.

ب-رمزية الروح في **سيمياء المعتقدات الشعبية القبائلية:**

تؤسس سيمياء المعتقدات الشعبية القبائلية على فكرة أساسية تتمثل في أن جسد الإنسان تسكنه روحان،تجسدان توازنه وتتمثلان في[4]:

- **روح خاملة "nefes"une ame végétative**
- **روح نشيطة متحركة تبعث الحيوية والنشاط تسمى ب"rruh".**

---

[3] Ibidem

*i 3essassen n waxxam

Saint(23 نوفمبر 28/354 أوت 430):عالم ميتافيزيقي وخطيب سياسي بلاغي،تعلم الإنجيل وأتقن الدين،اشتهر بالعديد من النظريات **Agustin***
من بينها نجد:"الوقت والذاكرة"،"العمق المقدس للروح"،نظرية الثالوث"،مدينة الله"،تأثر بكل من "أفلاطون"،"أرسطو"،"الإنجيل"،وخلف العديد من المؤلفات من بينها نجد:" **confession,la cité de dieu,de la trimité "**.

[1] Ibidem

[2]Ibidem,p08.

[3] Ibidem

[4] Ibid,p09

تتحدد دلالاتالروح الخاملة في نسق الأعمال والسلوكات الشعورية،لهذا يقال أنها تنتقل عبر الدم ومركزها متواجد في الكبد،بينما تكون الروح النشيطة وثيقة الصلة بالإرادة،يتحدد حقل نشاطها في العظام أما مركزها،فهو متواجد في القلب[1].

يمتد البعد التأويلي لهذه المعتقدات ليشمل حقلا تداوليا خاصا، يستوعب في دلالاته ميادين عدة للحياة اليومية فلو تعمقنا أكثر في طبيعة الروحين ومميزاتها الدلالية،نجد أن الروح الأولى تتميز بكونها ،ثابتة وساكنة،بينما تكون الروح الناشطة ذكرية،جافة ومتحركة،ورغم افتراقهما بسبب الموت،يبقى هذان العنصران مرتبطان عبر الذكريات واشتراكهما في الإسم الذي يجمعهما في شخص واحد في عالم الأحياء[2].

بناء على ذلك،يعرف الموت في سيمياء المعتقد الشعبي القبائلي على أنه افتراق وانفصال بين الروحين،ولا يكون هذا الإنفصال أبديا، بل تبقى الروح الخاملة قريبة من الجسد لمدة من الزمن،ما يتوجب دفن هذا الأخير ليتحقق الإنفصال التام،من شأن هذه الفكرة الرمزية أن تعلل طقوس الدفن المعتمدة في العديد من الديانات السماوية:**"الإسلام"و"المسيحية"** التي تتم ظاهرة الموت بدفن هذا الأخير.

أكثر من ذلك،لا بد على الأشخاص الذين يرافقون الميت لدفنه أن يسلكوا طريقا آخر أثناء عودتهم إلى القرية كي يضمنوا تضييع الروح الخاملة التي تتبعهم من الوراء،لهذا،تسمح عملية الدفن بالفصل الحر بين الروحين،وتبقى الروح الخاملة على مقربة من الضريح أين تتواجد العناصر الغذائية والتهوية والضوء والماء.

في هذه النقطة بالذات،يمكن لنا أن نجد تفسيرا لطقوس الدفن التي تقتضي ترك هذه العناصر على مقربة من قبر الميت،تقدم كذلك تفسيرات خاصة لمختلف المعاني الدلالية الخاصة بالطقوس الممارسة في الجنازة ،حيث أنه بعد ثلاثة أيام من دفنه،تذهب النساء لتثبيت تربة القبر وسقيها بالماء بعد زرع القمح فيها،أما في اليوم الأربعين،فيتم تحضير مأكولات خاصة للمّ أفراد الأسرة.

تتحدد دلالاته السيميائية في معتقد خاص يقال فيه أنه في هذا اليوم،تتلخص الروح من عقباتها الأخيرة وتحتل مكانها الخاص ضمن الأجداد والأرواح الحارسة والملائكة "**i3essasen**"،بينما تبقى الروح الأخرى مثل الطير أو الفراشة ،تحن إلى العائلية وتزورها من حين إلى آخر،وفي العديد من الأوقات،تلتحق بالروح الناشطة ليكونا معا سلوكا خارقا على شكل جن أو قوى غيبية[3].

---

[1] Ibid,p,p10,11.

[2]Ibidem

[3] Ibidem

تسمح هذه الصورة المرجعية الذهنية أن تدعم فكرة أساسية متداولة في عمق التراث الشفوي الشعبي القبائلي،يتعلق الأمر هنا باعتقاد الأمازيغ أن هنالك ظاهرة خاصة لزيارة الأرواح إلى المنازل،حيث أننا نحن إلى هذا الأخير تزوره على شكل فراشة سوداء لا يجب قتلها أو إذايتها إذ يقال عنها أنها روح الميت.

نجد من زاوية أخرى امتداد سيمياء هذا المعتقد ليشمل العديد من النشاطات الإنسانية والتي منها "**الحصاد**"حيث يقال في المعتقد الشعبي القبائلي، أنه وثيق الصلة باليوم الأول للوفاة، تترك الروح الخاملة الجسد حين نزع السنابل من الأرض، لذلك تقام العديد من الطقوس وتنشد العديد من الأغاني النسائية ذات الدلالات الحزينة الوثيقة الصلة بأغاني الوفاة،كذلك تشبه هذه الطقوس في فحواها النوم والعلاقة الجنسية ،لذلك غالبا ما يتم استحضار الروح وحراس الدار والأجداد لتبارك لهم بالصحة والخصوبة.

يعود السبب في انتشار هذا الإعتقاد في المعتقد الشعبي القبائلي إلى حقيقة كون القبر ليس ذلك المكان الذي تتحلل فيه الأجساد،إنما هو فضاء خاص تكون فيه روح الفرد ناشطة ،والمجال الحيوي الذي يوحدهم مع الأحياء ويتدعمون بنشاط هذه الروح وقوتها، وهو في الوقت ذاته فضاء رمزي يتم فيه استحضار الروح لطلب البركة الدعم والمساعدة.يقدس الأمازيغ كلا من الشجر والحجر ومن مظاهر التقديس نجد بابا مقدسا يسمى ب"**tabburt n weslen**" تتردد إليه الفتيات اللواتي يرغبن في الزواج ليقمن بربط أحزمتهن المصنوعة من الصوف على نبات خاص يسمى ب "**أوزو***" ويرددن عبارات خاصة منها:"**fkiyi d afrux**"[2]تتحدد الدلالات السيميائية لهذا الطقس في نقطة أساسية تتمثل في كون هذا الباب مباركا،له القدرة على تغيير حظ الفتيات في الزواج وإرزاقهن بزوج صالح،وذلك من خلال التخلص من الأسباب التي ترغمهن على البقاء من دون زواج أو أولاد لفترة طويلة.

يكتسي رمزيته في نفس الوقت من رمزية الباب الذي يدل على الفاتحة الجيدة،وكل ما هو إيجابي،لهذا يقال في التراث الشفوي الشعبي القبائلي"أبواب الخير"أي"**tibbura n lkhir**"،تتعمق هذه الدلالة حينما نأخذ بعين الإعتبار العلاقة الدلالية بين هذا العنصر وكل من الحزام والنبات،حيث يدل الحزام في الثقافة الشعبية القبائلية على الخصوبة،السترة والشرف ويدل نبات "**أوزو** "على الرجل القوي،وعند امتزاج دلالات هذه العناصر تتبلور فكرة أساسية تتمثل في أن يكون الباب فاتحة خير من خلاله ترزق الفتيات بزوج صالح لحماية شرفهن وسترهن.

*** أزو genet:نبات شوكي جبلي اشتهرت به منطقة تيزي وزو ونسب إليها هذا النبات،يتميز بشوكه الحاد،وأوراقه الصغيرة الخضراء،يزهر في الربيع،ويعد بذلك علامة من علامات اكتمال هذا الفصل إذ تظهر صفراء ناصعة لتغطي جبال المنطقة.**

[2] Ibidem

ومن طقوس عبادة الصخور توجه الناس إليها بأغصان الأشجار وفي أيديهم أواني مملوءة بالحليب والزبدة ليتم وضعها فوق هذه الصخرة ومن ثم الغناء والرقص حولها[1].

من خلال تصفح الدلالات الرمزية لهذه الطقوس ورمزيتها،يمكن القول أن العبادة في التراث الشفوي الشعبي القبائلي تتوجه إلى كل هذه الأفكار الرمزية البسيطة في مبدئها ،والتي ترتكز على القوى الخارقة والغيبية، على اعتبارها صور مرجعية وتمثلات اجتماعية، تستند على التجربة الشخصية للإنسان القبائلي،ومع التداول والإحتكاك،توسعت هذه الصورة واكتملت معالمها الرمزية،وفقدت الجزء من درجتها الرمزية وأصبحت لها مستوى من مستويات الإيقونية النسبية المرتبطة بالتمثل الثقافي.

يتضمن هذا الطقس مستويين أساسيين،مستوى ظاهري متمثل في الدال المرادف للقراءة التعيينية عند" **Roland Barthes** "،يتحدد هذا الدال الظاهري في توجه تقديس السكان لهذه العناصرالمرئية"**أشجار،صخور،جبال...**"لكن هذا الدال سرعان ما يتحول بالتحليل والتأويل إلى عنصر مجسد لفكرة رمزية"**المفهوم الضمني**"،أي المعتقدات،و تتعدى ذلك لتتوجه إلى حراس المنازل أو من يطلق عليهم"**i3essasen n wexxam**" والذين لا يمكن رؤيتهم في ذلك المكان،إنما تجسد رمزيته تلك الصخرة أو الشجرة الخضراء[2] .

- **سيمياء الطقوس الشعبية القبائلية ورمزيتها:**

أشرنا سابقا إلى أن تعدد المعتقدات الشعبية يؤدي إلى تعدد الدلالات الرمزية للأعمال الطقوسية،من هذا المنطلق،تتعدد الطقوس وتتنوع،فمنها ما هو خاص بالفصول المختلفة،ومنها ما هو متعلق بالمراحل العمرية،ونجد كذلك ما هو وثيق الصلة بأعمال الحياة اليومية،ومن بين هذه الطقوس نجد:

أ- الطقوس والممارسات الخاصة بالفصول المختلفة ودلالتها الرمزية:

تتنوع الطقوس وتتعدد،ومن جملتها نجد:

- **يناير"ixf n usegga**":

يسمى أيضا "**باب العام"،"tabburt n useggas**" ،تقام هذه المناسبة يوم"**01 جانفي**" من أجندة" **Julien** " المقابل ل "**13 جانفي**" من أجندة "**Grégorien**" ،"تتميز بكونها حفلة موسمية خاصة بالتجديد الموسمي. تتجسدالدلالة المرفقةبشهر يناير في أنه، و مثلما يكرم الأفراد قدومه بالتجديد في العناصر

---

[1] René Basset, <u>recherche sur la religion des berbères, revue de l'histoire de religions</u>, Ernest Leroux éditeur, Paris, 1910, p05.

[2] IBIDEM.

الم لية ويفرحون لهذا القدوم بقطف النباتات الخضراء ،كذلك يفرح الشهر بذا التقديس من خلال نشره الخصوبة والتجديد الإيجابي في حياة الأفراد[1].

لم تأت هذه الدلالات من العدم،بل تم استنطاقها من الأسطورة المرتبطة بذه المناسبة والمتعلقة بالتاريخ الأمازيغي حيث بدأت هذه الطقوس الإحتفالية من عمق حادثة انزام المصريين القدامى على يد القائد الأمازيغي "**ششناق**"واعتلائه على العرش الفرعوني عام 950 ق م بعد انتصاره على الملك"**رمسيس الثالث**" في معركة دارت رحاها في منطقة "بني **سنوس"،**بالقرب من "**تلمسان**"*،انطلاقا من هذه المحطة التاريخية،بدأ الأمازيغ يخلدون ذكرى هذا الإنتصار وأصبح هذا الشهر رأسا للسنة الأمازيغية ومنه انبثقت الشهور والفصول الأمازيغية.*

يقدس الأمازيغ الأول من يناير عبر العديد من الطقوس الرمزية والتي تكتسي في ظاهرها طابعا احتفاليا خاصا،لكنها في عمقها تتضمن العديد من المعاني الرمزية ،من مظاهر هذا التقديس،تحضير مأكولات مميزة يهدف الإنسان من خلالها إلى التقرب من الأرواح المقدسة والبرهنة على احترام حرمتها وتجديد الإيمان بما لهذا تكتسي المأكولات المحضرة في هذا اليوم بعدا رمزيا متمثلا في الخير والتخلص من الجوع والتفكير في المستقبل من خلال إحداث التغيير الإيجابي في الأسرة واستقبال الأقارب والقوى الغير مرئية بحرارة وفرح[2].

تدعيما لهذه المعاني القدسية،تقوم الأسرة القبائلية بتحضير عشاء خاص بيناير يسمى في التراث الشفوي القبائلي **ب"imensi n yennayer"**يتم ذبح ديك يسمى ب"**أسفل**"في حديقة الم ل تفاؤلا برمزية هذا الطقس،حيث أن إسالة الدم في الحدائق يرمز إلى تدفق الخير الوفير من خلال تساقط أمطار غزيرة وقوية مثل قوة هذا الدم ،وتسقي التربة لتثمر بالخيرات مثلما يسقي هذا الدم الأرواح الخيرة التي تسكن في هذه التربة لتدعم خصوبتها[3]. يدعم المعتقد الشعبي القبائلي حقيقة امتلاكالأضحية القدرة على دفع الضرر عن الم ل وأهله.أخذ هذا المعنى الرمزي من خلال ما يشير إليه التراث الشفوي ،حيث ذكر أن يناير يحبذ هذه الأضحية ويقول:**"من استقبلني في هذا اليوم بالريش،سأضمن له العيش**"*معنى هذا أن هذا الشهر يحبذ أن

---

[1] Mouhand Akli Haddadou,almanach berbère,aseggwas imazighen,ed inna-yas,2002,p,p 01,02.

* تلمسان:يعود اسم هذه المدينة إلى الأمازيغ،يعني معناها"tala yemsan "أي "العين التي زالت،واندثرت.

*"yennayer,furar,maghres,yebrir,maggu,yunyu,yulyu,ghect,ctember,tuber,unber ;dudjenber"

[2] Youcef Marahi,Ephemerides de kabylie,taqbaylit ass s wass,editions du ministe de la culture,HCA,2005,p12.

[3] مقابلة مع السيد كرور محند أمقران،رجل مسن"73 سنة" من قرية أيت سملال ،بلدية بوزقن،ولاية تيزي وزو،يوم 19 أفريل 2011 ،على الساعة الرابعة زوالا.

* win i yidiqublen s rric,ad s demnagh am3ic !

يفرح بقدومه الناس ويبينوا هذا الفرح بتقديم أضحية خاصة بم، تكون من صنف الطيور ليضمن لصاحبها ولأهله العيش بعدد الريشات المتوفرة في جسد هذا الطائر[1].

عادة ما يتم ذبح ديك ليفدي روح الذكور الساكنين في المنزل ودجاجة لفداء روح النساء وديك ودجاجة بالنسبة للمرأة الحامل تفاؤلا بأن يكون الطفل الذي في بطنها ذكرا يحفظ اسم العائلة من الزوال والإندثار[2]. يحضّر هذا العشاء في فترة متأخرة ،حيث يعتقد الأمازيغ أن أبواب السماوات تنفتح في هذه الفترة ولا بد من استقبالها بالخير ليدوم هذا الأخير طوال العام،يتم تناول هذا العشاء بصفة جماعية مثلما تخصص حصص خاصة بالفتيات المتزوجات الغائبات عن هذه الحفلة، توضع على الطبق ملعقة خاصة لتحديد وجودهن،ولا ينسى في هذا السياق تخصيص حصص للحراس والقوى الغير مرئية وذلك بوضعها في مدخل الباب " **amnar n waxxam**" وفوق الأحجار الثلاثة للكانون"**inyen** "،وعلى جذع أشجار الزيتون القديمة[3].كما يتم وضع حصص خاصة في مكان المنسج "**tasga**" الذي يتم نزعه من مكانه كي لا تختبئ بين خيوطه الأرواح شريرة التي تؤذي الأطفال[4].

يمكن قراءة هذه الطقوس استنادا على رمزية العناصر المرتبطة بها،حيث أن تناول العشاء بصفة جماعية وتخصيص حصص الفتيات المتزوجات يحمل في طياته معاني،تتمثل في التفاؤل بأن يسمح يناير بلم أفراد الأسرة على الدوام،وإدامة الخير والمشاركة بين أفرادها ليعم الإتحاد والتآخي،فمثلما يتحد الأفراد للإحتفال بعودة يناير يبارك يناير هذا التجمع ويجازي أفراده من خلال تدعيم الخير والبركة بينهم.لا يمكن أن تتدعم هذه العناصر من دون إشراك الأرواح الغير مرئية التي تسكن المنازل،و التي تسكن أماكن خاصة مقدسة في العمران الداخلي لهذا الأخير والمتمثلة في:"**أمنار،الأحجار الثلاثة للكانون،ثاسقة،أشجار الزيتون المقدسة ،المنسج** "ويتعمد أن تكون هذه الأشجار عريقة تفاؤلا بأن تطيل الأرواح الخيرة التي تسكنها عمر أفراد المنزل بمثل العمر الذي تعيشه.

لا تنحصر الأبعاد الدلالية لهذا الشهر في نطاق الممارسات الطقوسية،بل تتوغل هذه الأخيرة في عمق العناصر الغذائية المستعملة في هذه الوجبة،والتي لم يتم انتقاؤها بصفة اعتباطية ،بل استنادا على مفاهيم إيحائية خاصة تكتسي رمزيتها من رمزية الثقافة الشعبية القبائلية،فجميع هذه العناصر يستعمل في شهر الزرع،حيث أن اليوم الأول من يناير يتواءم ونهاية الزرع،ويكون علامة من علامات منتصف الشهرالرطب.

---

[1] Jean Servier,<u>tradition et civilisation berbères</u>,op cit,p240.

[2]Ibidem

[3]Ibidem

[4] Ibidem.

من هذا المنطلق يتمطبخ هذه المأكولات في الماء أو عن طريق الفوار، مثلما تحضر مأكولاتيكبر حجمها مثل "**الخبز،الكسكس،الفطائر**"وهيكلها عناصر إيجابية لها دلالات خاصة ،تتمثل في أنها رمز من رموز النماء والكثرة،فمثلما يتزايد حجم هذه المأكولات وينمو،كذلك تنمو خيرات المحاصيل الزراعية وتتزايد،ليعم الخير والبركة في المـ ل الذي يستقبل يناير بها[1].

من خلال ما تم الوقوف عنده،يمكن القول أن شهر يناير يرتبط بالعديد من الدلالات التي يمكن استقراوها من خلال التحليل السيميولوجي للطقوس الممارسة فيه ،تتمثل هذه الأخيرة في كونه رمز من رموز دوام العيش وطوله،وهو بذاك أحسن مناسبة لأداء العديد من الطقوس العائلية والتي منها نجد[2]:

-إذا ما صادفت هذه المناسبة ميلاد طفل في الأسرة القبائلية،يقوم رب الأسرة بشراء رأس ثور وذلك لإبعاد القوى الشريرة عنه وضمان عيشه ليصبح سيد قبيلته وعشيرته.

-في الأول من يناير،يقام أول قص لشعر الأطفال الصغار ،حيث يشبه الطفل في الثقافة الشعبية القبائلية الشجرة التي تكبر بسرعة عند تخليصها من الأعشاب والأغصان الضارة،كذلك يكبر وتقوى صحته عند تخليصه من الشعر الطويل الذي يعيقه عن النمو،يغتنم الفلاح قدوم شهر يناير لتقليم العديد من الأشجار كما تقوم المرأة بتغيير أحجار الكانون الثلاثة"**inyen**" لضمان التجديد في الحياة اليومية للأسرة القبائلية[3].

-تقوم المرأة بتنظيف كل أرجاء المـ ل بواسطة خليط خاص تصنعه من الفرينة والزيت والملح ،وبعدها يتم كنس جميع الأرجاء لمطاردة ما يسمى ب "**tamghart n yir aseggas**"،أو "**عجوز العام السيء**" ويمكن تأويل هذا الطقس من خلال الإستعانة بتفسير هذه العناصر،فعجوز العام السيء يقصد بها الجوع والفقر،بينما تدل العناصر التي صنع منها الخليط على النعمة والخير الوفير.معنى هذا أن الأفراد يتفاءلون من هذا العام أن يدفعوا الضرر والفقر والجوع عن المنازل من بواسطة هذه العناصر التي تعد من أهم ما يعيش به الإنسان في هذه المنطقة،ولها القدرة –**حسب اعتقادهم**- على مطاردة الأعمال السيئة للساحرات والفال السيء بالنعمة التي يجسدها الزيت والفرينة والوقاية التي يضمنها الملح [4].

---

[1]Mouhand Akli Haddadou, almanach berbère, op cit,p101.

[2] C Laouste-Chantreaux,op cit,p91.

[3] Mouhand Akli Haddadou,op cit,p 103.

[4] مقابلة مع السيدة كرور زوينة،امرأة مسنة من قرية أيت سلال،بلدية بوزقن،يوم10 أفريل 2011 ،على الساعة الخامسة زوالا.

-يتميز شهر يناير بعودة الأرواح الميتة الحاملة لقوى الخصوبة،لذلك لا يجب على النساء طوال هذه الفترة ارتداء الحزام"**agus**" للحصول على خصوبة هذه القوى،مثلما تمارس العديد من الطقوس للتخلص من العقم[1].

- **الطقوس والممارسات الخاصة بالربيع ورمزيتها:**

يعرف الربيع في الثقافة الشعبية القبائلية بأنه فترة انتقالية،وهو فترة خطيرة من الناحية السحرية،تكتسب هذه الرمزية من خلال تموضعها بين فصل الشتاء والصيف،أي بين الفترة الجافة والفترة الرطبة ،من هذا المنطلق،نجده واحدا من الفصول التي تكثر فيه الطقوس التالية:

أ- طقوس اليوم الأول: تتفق تقاليد البحر المتوسط على أن فصل الربيع يبدأ يوم" **15 فيفري من عام Julien المقابل ل 27 فيفري من عام Grégorien**" يسمى الربيع في القبائلية **ب"tafsut**" وهو مشتق من الجذر**fs**الذي يعني الإزهرار كذلك يقصد بكلمة "**tafsa**" أو"**nafsa**"المرأة التي أنجبت حديثا. من هذا المنطلق ينطوي الربيع على دلالة سيميائية خاصة الثقافة القبائلية،تتمثل في الخصوبة والتكاثر،لذلكوتفاؤلا بذه الرمزية،تمارس النساء طقوسا احتفالية تستهلها بوضع الحناء في أياديهن وعلى شعرهن وأرجلهن،كما ينهضن في الصباح الباكر بالنشاط والجدية في العمل،يحضرن "**lesfendj**"كأول غذاء يتم تناوله في هذا اليوم،حيث أن لهذه المأكولة معنى رمزي إيجابي في الثقافة الشعبية القبائلية، يتمثل في النماء والخفة والنشاط،لذلك يقال أن من تناولها في اليوم الأول من الربيع،سيجددأيامه بالحيوية والنشاط. لتحقيق هذا،لا بد**- حسب المعتقد الشعبي القبائلي-** من التقرب إلى الأرواح المقدسة والحصول على بركتها،ودعمها من خلال وضع القليل من العجين فوق كل حجر من الأحجار الثلاثة للكانون"**inyen**" وفوق مدخل الم ل"**amnar**"، يحقق هذا السلوك الطقسي نوعا من التواصل ما بين الأفراد والعناصر المقدسة التي تشاركهم الـال نفسه،ومن خلال هذا التواصل الرمزي يحصلون على بركتها ودعمها في مختلف أعمالهم.مقابل ذلك،من المحبذ تجنب فتل الكسكس، تفاديا لتكاثر النمل والحشرات المضرة بعدد حبات الكسكس،حيث أن لهذا الأخير رمزيته الخاصة في الثقافة الشعبية القبائلية والمتمثلة في النماء والتكاثر،فيقال في التراث الشفوي الشعبي"**يتكاثر مثل الكسكس***"دلالة على النماء والتكاثر،مثلما يتفادى الأفراد وضع البيوض للفقص لنفس الأسباب.

---

[1] المقابلة نفسها،التوقيت نفسه.

*yettafruruy am seksu

يمارس الفلاحون طقوسهم الإحتفالية ومن مظاهرها أنم يذهبون إلى الحقول لملاقاة الربيع،يسمى هذا الطقس في الثقافة الشعبية القبائلية "**ملاقاة الربيع**"*.ينطوي هذا السلوك الطقسي على دلالات خاصة، تتمثل في أن استقبال الربيع في هذا الفضاء المقدس يجعل حراس الحقول يفرحون بذا القدوم مما يقربم إلى مباركتها وإحلال النعمة والنماء في مختلف المزروعات والأشجار،تتعمق هذه المعاني الدلالية حينما نربطها بالطقس المكمل والمتمثل في رجوع الأطفال محملين بأزهار الربيع المسماة ب "**زهور النبي ص**"*"وينشدون أناشيد وأغاني شعبية خاصة بذا اليوم [1].

يتم استكمال قدسية هذه المناسبة من خلال ممارسة طقوس وقائية ،من بين هذه الطقوس، تناول حساء مصنوع من الفول المحمص والثوم والبصل ومعطر بالأعشاب البرية الربيعية التي يقطفها الأطفال في الغابة،حيث يحمل هذا الطبق المسمى ب "**takebbalt n ibawen**" دلالات رمزية مستوحاة من الفول المحمص الذي يقال عنه أنه يبعد الضرر ويحافظ على الأطفال من الأمراض وأعمال السحر المدبرة من قبل النساء المسنات،ومن المحبذ صنع هذا الغذاء بعيدا عن اله ل وعن الكبار لضمان نموهم الجيد ودفع خطر القوى السحرية[2].

يصنع في نفس اليوم غذاء آخر يسمى"**tahrirt**" ،وتعتبر من الأكلات الرمزية الخاصة بطقس الربيع وهي عبارة عن حساء مصنوع من الدقيق ،يدهن بالزبدة.تلتزم أغلبية الأسر بطبخ كسكس خاص يسمى ب "**tameqfult n uderyis**" وهو عبارة عن كسكس تم طبخه ببخار نبات يسمى ب "**aderyis***"والذي فيه يتم غلي البيض،ويجتمع جميع أفراد الأسرة لتقاسم هذه الوجبة أما النبات،فلا يأكله إلا المرضى ويرمى الماء الذي يغلى فيه على مدخل البيت و"**agudi**" وجذوع الأشجار لقتل الحشرات والنباتات المضرة ومنع تكاثرها[3].

تتحدد رمزية هذه الأكلة من رمزية الكسكس،على اعتباره الوجبة التي تجمع الأفراد وتوحد بينهم في السراء والضراء لما لها من القدرة على لم الأسرة حول قصعة واحدة،وهذا ما نجده في العديد من الدراسات التي

---

*amagar n tefsut

*tixlal n nbi

[1] مقابلة مع السيدة سناسل وردية،امرأة مسنة من قرية أيت سلال بلدية بوزقن 79 سنة،يوم 15 أوت 2010 على الساعة السابعة مساء .

[2] المقابلة نفسها،التوقيت نفسه

* thapsia gramanica :

[3]Jean Servier,op cit, p 242.

عالجت دلالة الغذاء في الثقافة الشعبية القبائلية حيث أشارت"**Rosalia Bivona**" أنا الوجبة التي تتضمن مفعولا سحريا من شأنه أن يدعم التواصل بين الأفراد والجماعات في الأسرة القبائلة[1].

في نفس هذا اليوم المقدس،لا بد على الراعي أن يأخذ احتياطاته كي لا تسرق الساحرات الحليب بأعمالهن السحرية،وتحويله إلى الحيوانات الأخرى،ومن جملة ما يتم تفاديه أخذ روثها من قبل هذه الفئة تفاديا لزوال الزبدة في الحليب الذي تدر به[2].

تمارس ربة المنزل في هذا الشأن طقوسا خاصة ،تتضمن معان رمزية متمثلة في الحفاظ على الحليب من مختلف النشاطات السحرية،تتحدد هذه الطقوس في قيامها عند خروج القطيع إلى المرعى بأخذ سكة المحراث ووضعها في الجهة اليمنى للباب،وعلى مقربة منها،تضع المشط المستعمل للنسيج تشعل نارا صغيرة بواسطة روث البقر الجاف،ولا تطفئها إلا بعد ثلاثة أيام وتردد وفي يدها منجلا من الحديد[3]:

a yemgher-iw a yemgher n wiyad! يا منجلي،يا منجل الآخرين

yewwi d ufellah deg ammas!المنجل الذي وضعه الفلاح في حزامه

ad d herbagh ghef udi-yiw! سأحافظ على زبدتي

ghef sat umeqyas!من اللواتي يرتدين مقياسا

لو حاولنا الوقوف عند الدلالات الرمزية لهذا الطقس،ألفينا أن المشط والمحراث لهما وظيفة رمزية في الثقافة الشعبية الأمازيغية تتمثل في دفع العين الحسود، ومنعها من الدخول إلى المنزل،لهذا توضع على مقربة من الباب لدفع هذه القوى الشريرة،تكتمل هذه الدلالة حينما نربطها بالسلوك الطقسي الذي يليها،حيث أن إحراق روث الأبقار الجاف يرمز إلى جفاف السحر الذي تمارسه هذه الفئة،وإذا ما تم ربطه بالنار،فإن دلالة الإبطال تكتمل،حيث أن تنطوي النار في الثقافة الشعبية القبائلية على مفعول سحري يتمثل في إبطال مفعول الطقوس السحرية،وفق هذا توصل المرأة القبائلية رسالة اساسية تتمثل في:"**سوف يتحول الروث الذي تسرقنه إلى كتل جافة تحترق فيه النار لتصيبكن أنتن قبل إصابتي أنا به**[4]."

---

[1]Rosalia Bivona,nourriture et écriture dans la littérature maghrébine contemporaine, étude de douze auteurs ,thèse de doctorat de lettre en littérature comparée, université de Cergy –pontoise, paris,2006,p229.

[2] Jean Servier,Ibidem

[3]Ibid,p,p 142,143.

[4] Ibidem.

من هذا المنطلق،نستطيع الوقوف عند فكرة أساسية تتمثل في أن للربيع دلالة خاصة،تتمثل في كونه رمز من رموز الخصوبة،والتجديد،كذلك يشير إلى النمو وكل ما هو إيجابي في الحياة،إنه فصل مقدس يرقى إلى اعتباره فال خير على الأسرة وا لتمع.

توجد العديد من الطقوس والممارسات التي يجب تفاديها في هذا الفصل،وتتحدد في[1]:

-لا يجب على المرأة تبييض الم ل لأن في هذه الفترة تتكاثر القوى الشريرة التي يمكن أن تتواجد في التربة المستعملة في هذه العملية.

-يمنع تناول النباتات البرية التي اعتاد الناس أكلها ،حيث يمكن له أن يضر بالتربة التي كانت على الدوام مأوى للأرواح التي تختبىء فيها من الحرارة .

-من المحبذ تفادي شراء فخار جديد تفاديا لإدخال أواني لم تراع فيها الشروط اللازمة للصنع،مثل تفادي الممنوعات من التربة.

-يمنع في هذا الفصل الزواج ويحضر الصيد كذلك.

-يمنع إعطاء النيران للجيران طوال هذه الفترة سواء في هذه الفترة أو في مناسبة أخرى كالولادة أو الوفاة،حيث يعتقد أنه كلما تم إعطاء النار يقترب الموت من الم ل وإذا اقترب الموت من الم ل فإن هذا متعلق كذلك بموت السنابل والأشجار.

ج-الطقوس المستعملة لجلب الأمطار ودلالاتا الرمزية:

كثيرا ما يتعرض سكان ا لتمع القبائلي للجفاف،وتصاب على إثره المزروعات والأراضي بالفساد لدرجة يلجأ فيها سكان القرى إلى ممارسة طقوس وتظاهرات خاصة لدفع هذا الضرر،ومن جملتها نجد:

-ذبح أضحية جماعية:

لاستكمال هذا الطقس الجماعي،يجتمع سكان العشيرة ويقوم كل من يمتلك أكثر من ثلاثة أغنام بالتبرع بكبش أو تيس ويتم ذبحها بصفة جماعية،كما يتم تقسيم اللحم بين الرجال وتسكب الدماء الخاصة بالأضحية أمام مقام مقدس أو صخرة مقدسة. تتمثل الدلالة الرمزية لهذا الطقس في أن الأفراد يقولون لهذا الحارس المقدس الذي تسكن روحه هذا الضريح:**"إننا سقيناك أيها الطيب المقدس بدم أضحياتنا ،وتبرعنا بلحمها** في **سبيل الأرواح والحراس المقدسين الذين يسكنون القبور الصخور الأشجار،فاسقنا أيها المقدس بالأمطار اللازمة لخصوبة الأرض ونمو السنابل واخضرار الزرع ،فهو مصدر رزقنا ،فألهمنا بركتك لنرتزق با ونعيش** في **أمان"**.إنه

---

[1] Ibidem

طقس عريق في المعتقد الشعبي القبائلي أشار إليها **"هيرودوت*"** من خلال قوله أن الأمازيغ القدامى على اختلافهم كانوا يقدمون القرابين للشمس والقمر والعناصر المقدسة التي يعبدونا ويبدأون ذلك بقطع أذن الأضحية ومن ثم يلقونا في منازلهم،وبعدها يذبحون الأضحية*.

يمكن لأضحية الربيع أن تكون إعادة لأضحية الخريف حيث يتم ذبح ثور أسود وتقسيم اللحم بين السكان والفرق الوحيد يتمثل في طبق الكسكس الذي يتم تقاسمه بين السكان في أخوة تامة ،يطهى هذا الطبق بالفول الذي تم قطفه لأول مرة ،حيث لا يتم استهلاكه إلا بعد تقديمه في طبق طقوسي،هذا الأخير علامة من علامات أضحية الربيع، يتم تناوله في مكان مقدس للحصول على بركة الأرواح التي تسكن فيها،وبعد سيلان الدماء في الأماكن المقدسة،تساقطت الأمطار بغزارة،يعتقد الأفراد في هذه الظاهرة أن الأرواح المقدسة يمكن لها أن تستجيب للدعاء الجماعي للأفراد .

- عروس أنزارtislit n wanzar:

يعتبر أنزار من أهم الطقوس المستعملة لجلب الأمطار في المجتمع القبائلي،وهو نموذج من السلوكات الطقسية التي تلعب فيها الصور الحركية والدوال الرمزية دورا جوهريا في الكشف عن صفحة من صفحات المعتقد الشعبي القبائلي،حولها البعد التداولي إلى أسطورة مقدسة ترجمت تفاصيلها الحركات الطقسية الممارسة في شأنا والتي وإن اختلفت تفاصيلها من منطقة إلى أخرى،إلا أنا في جوهرها ترتكز على مغزى دلالي واحد يتمثل في جلب الأمطار.

يتولى الأطفال مهمة أداء هذا الطقس في العديد من المجتمعات القبائلية،حيث يشاركون في تفاصيله ذكورا وإناثا،يستثنى منهم الأطفال اليتامى إذيتواجد اعتقاد سائد يفيد بأن الله وضعهم على هامش المجتمع والنظام العام ومن ثم لا يمكن التفاؤل بهم إيجابا لجلب ما ينتظر من أمطار[1].

لعل السبب الرئيسي في التماس هذا الأداء الطقسي من هذه العينة إيمان الكبار في المجتمع القبائلي بزوال العديد من القيم الأخلاقية التي جعلت الناس في الماضي يجلبون الأمطار بسهولة بمجرد ممارسة هذا الطقس،وهي القيم التي تجتمع في صفة واحدة تسمى في القبائلية **"niyya"*** لهذا يستعينون ببراءة الأطفال للحصول على شفاعة الأرواح المقدسة ورحمتها ومن ثم الحصول على هذه الأمطار[2].

***Hérodote(424/488 ق م):** عالم تاريخ إغريقي ،اعتبر من بين الأوائل المؤرخين له،من أهم مؤلفاته نجد "l'enquète en Grec"

* للتوسع أكثر،أنظر إياد يونس،معتقدات الأمازيغ،الموقع http://aytaghighuc.maktoobblog.com

[1] C Lacoste Chantreaux,op cit,p 96.

nyya *:يقصد با النية الحسنة والقلب الصافي الخالي من كل أثر للكره،والحقد،وهي صفة محبذة في الثقافة الشعبية القبائلية،ترادف في حقلها الدلالي البراءة.

[2] Ibidem

تتنوع الطرق المستعملة في هذا الأداء الطقسي وتتعدد ومن أهمها نجد:

بعدما يجتمع رجال القرية،ويتأكدون من ضرورة إجراء هذا الطقس،تشرع النساء الكبيرات في السن واللواتي فقدن أزواجهن في لم الأطفال عندهن،مثلما يقمن بصنع نوع خاص من الدمى يكون جسمها ورأسها غراف كبير مصنوع من الخشب،ترسم فيهتقاسيم الوجه وبعدها تلف الغراف بلباس خاص بالنساء وبالعديد من الحلي الفضية،يحمل كل طفل دميته وينتقلون كلهم في جماعة من مكان إلى آخر وفي يدهم الدمية التي يرفعونا إلى السماء وينشدون تفاؤلا بسقوط الأمطار[1].

يمر هذا التجمع على كل مـ ل حيث يتم فتح الأبواب وترمى عليهم كميات من المياه بعد إعطائهم القمح والبيض.تتحدد الدلالات الرمزية لهذا الطقس من رمزية العناصر المشكلة له،حيث أن المياه تشير إلى الأمطار ومن ثم وظفت في هذا الطقس تفاؤلا بـ ولها،أما فيما يخص القمح والبيض،فهما معا رمز للخصوبة،التكاثر والنمو،ويمثلان أهم الموارد الفلاحية التي يعيش عليها الـتمع القبائلي،ويراد بالإستعمال الوظيفي الرمزي لها التفاؤل بسقوط الأمطار والدعاء للأرواح المقدسة التي وإن استجابت له سوف تحقق الخصوبة في هذه الموارد الهامة لكل أسرة قبائلية .

يسمى هذا الطقس في العديد من المناطق القبائلية "**anzer**"وهي تسمية ذات أصل أمازيغي تدل على إله المطر،حيث يمارس الأفراد نفس الحركات والسلوكات الطقسية المذكورة سابقا،بيد أنم يرددون ما يلي[2]:

أنزار أنزار Anzer anzer

يارب،اسقها حتى جذورها A rebbi s witt ara zar

بعناية النبي المختار D le3naya n nebbi I mextar

اسق الزرع بالماء الوفير Aman aman i waqlib

تتعمق رمزية هذا الطقس حين عودتنا إلى الأصل التاريخي لأسطورة أنزار، فكلمة أنزار ذات دلالة عميقة في تاريخ الأسطورة الأمازيغية،فهي إله المطر أي السماء والمطر يجسد السائل المنوي له،وتكون النجوم في مجملها زوجات له،بيد أن هذا الإله يحبذ أن تنتقى له زوجة في الأرض ليتم تزويجها وفق هذا الطقس كي تنعم الأرض بالمياه والأمطار الوفيرة[3].

توجد أسطورة متداولة في شأن هذا الإله،تعددت الأساليب الحكائية المتداولة في سردها،بيد أن مضمونا الدلالي لا يختلف في شأنه،يتعلق الأمر هنا بفتاة جميلة الخلق اعتادت الإستحمام في بحيرة على مرأى إله أنزار

---

[1] **Ibidem**

[2] **مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها.**

[3] http://www.sous.com/modules/news/articles/tislit **u anzer/le 16/01/2011/15h**

الذي يراقبها من بعيد وهو الذي له القدرة على أن يتحول إلى هيئة إنسان،روي أنه وفي كل مرة نظر إليها ازداد إعجابه بها،لدرجة مخاطبتها طالبا يدها للزواج به،بيد أن هذه الأخيرة رفضته وهربت منه،وكعقاب لها،عمل أنزار على تجفيف البحيرة ومنه جعل كل شيء في الطبيعة جاف،هكذا عانى سكانها من الجوع والعطش،وخافوا من عواقب الجفاف على مزروعاتهم ومواشيهم،اجتمعوا وخرجوا بقرار التماس المساعدة من الفتاة حيث أقنعوها بقبول الزواج من هذا الإله،هكذا تزوج بها ورفعها إلى السماء وأصبح لها اسم "**tislit**" أي زوجة أنزار،مما ساهم في نزول الأمطار. منذ ذلك الوقت وفي كل مرة من كل عام،يتم انتقاء أجمل الفتيات زوجة لأنزار إلى أن أصبحت هذه الأسطورة مجسدة عبر هذا السلوك الطقسي الرمزي،والذي وإن اختلفت التفاصيل الدلالية له بفعل البعد التداولي،إلا أن مغزاه الدلالي لا نقاش في شأنه،حيث يستعان بهذا الطقس لجلب الأمطار ومقاومة الجفاف[1].

يتم إجراء هذا الطقس بطريقة أخرى في منطقة "**بوزقن**"* ،حيث تجتمع نساء المنطقة ويحضرن أكلة خاصة تسمى **tahrirt*** تتناولها النساء بصفة جماعية،وذكر أنه عند تناولها ومن شدة الحرارة يتصبب العرق بصفة معتبرة،لذلك،تخرج النساء إلى الساحات،ويتضاربن بنبات خاص يسمى ب"**azegduf***"،يتميزهذا الأخير يتميز بكونه يلسع الجسد لمدة 24 ساعة،ومن الألم تبكي النساء ،وعند بكائهن الجماعي تتساقط الأمطار بغزارة[2].

يحمل هذا الطقس نفس الدلالات الرمزية للنماذج الطقسية السابقة، بيد أنه يمكن أن نضيف أن التفكير القبائلي الشعبي رغم بساطته وسذاجته إلا أنه يحمل في عمقه العديد من الأبعاد الرمزية المؤسسة وفق نموذج تشبيهي خاص،من خلاله تتجلى ملامح التعبير الرمزي الإيحائي.نجد هذا في تصبب العرق والبكاء الجماعي للنساء،والذي يشبهه هذا التفكير بـ ول الغيث،ومن ثم تتوضح الرسالة المراد إيصالها عبر هذا السلوك الطقسي والمتمثلة في الدعوة لـ ول الغيث الوفير،هنا لا نجد رسالة لفظية،لكن الصورة الحركية جسدت المعنى ومثلته في جزئيته من دون أي تأسيس علمي،فهو مجرد خطاب شعبي بسيط في ظاهره،وعميق الدلالة في ضمنيته.

---

[1] Ibidem

* بوزقان : بلدية من بلديات تيزي وزو،توجد في الجهة الشرقية،يراد بهذه التسمية ون يزقان ،واطلقت على رجل اعتاد البقاء في نفس المكان،وأطلقت التسمية عليه

* **tahrirt** يراد بها "الحريرة" باللغة الدارجة،وهي صنف من أصناف الحساء الذي يحضر بالدقيق،فبعد غليان الماء الذي يوضع بداخله الملح،التوابل وقليل من الشحم،يضاف الدقيق تدريجيا ويحرك بغراف صغير إلى أن يتحول على حساء،ويضاف إليه الفلفل الحار،أو التوابل الحارة،ويستعمل كعلاج وقائي للحمى.

* **azegduf**:

[2] مقابلة مع السيدة ياسة زهرة،مقابلة سبق ذكرها.

هنالك طقوس تمارس في مناطق أخرى،حيث تتولى المرأة جمع مجموعة من العناصر ذات الدلالة العميقة مثل:المشط المستعمل للنسيج،خيوط النسيج التي تتقاطع مع بعضها البعض،يتم سقيها بالماء وتوضع على سطح المنزل على مقربة من الباب،كما يوضع المحراث والفأس في الخارج مقابلين للسماء والنجوم بعد سقيهما بالماء أيضا[1].

تتحدد دلالةهذا السلوك الطقسي في طلب الماء من السماء لتسقى به الأرض على اعتبارها رمز حياة المجتمع القبائلي،تتعمق هذه الرسالة المستقرأة حينما نأخذ بعين الإعتبار البعد التأويلي للشرط المحدد لهذا الطقس،يتمثل في أنه لا يمكن أن تقوم بهذه العملية غير المرأة المتزوجة،هكذا نستطيع القول أن المشط المستعمل للنسيج رمز للخصوبة،كذلك الشأن فيما يتعلق بالخيوط المتقاطعة والتي تشير إلى التزاوج،وعند سقيها بالماء ووضعها في السقف،فإن هذه الدلالة تتعمق لتشير إلى ما ينتج عن هذا التزاوج من خصوبة،وهي صورة تتحدد رمزيتها في طلب الماء من السماء لتغمر الأرض التي تخدمها سكة المحراث،إذ لا يمكن للزرع أن ينمو دون سقيه،كما لا يمكن لسكة المحراث أن تتوغل الأرض وتحرثها من دون رطوبتها وخصوبتها،هكذا يتجسد المعنى الرمزي من اتحاد الصور البلاغية المرسومة في كل سلوك طقسي.

الطقوس والممارسات الخاصة بالميلاد ودلالاتها الرمزية:

تعد عملية انشاء الأسرة من بين المساعي التي تنشدها كل أسرة قبائلية حيث تسعى من خلال هذه العملية إلى ضمان استمرارية النشء وتشكيل مجتمع يتم من خلاله استمرار تداول اسم هذه الأخيرة،ومن ثم بناء قوة فاعلة في تحديد سيرورة هذا الأخير ونشاطه.بناء على ذلك،يحمل الطفل رمزية خاصة في الأسرة القبائلية،فهو العنصر المهم المساهم في بناء الحراك اليومي للمجتمع،ويمثل الطموح الذي يسطره كل راغب في الزواج حيث يعد هذا الأخير المؤسسة الحافظة للعائلة وأملاكها.هكذا،تقام العديد من الطقوس الهادفة في فحواها إلى ضمان النمو الجيد للطفل سواء في بطن أمه أو بعد خروجه إلى العالم الخارجي،ومن سلسلة هذه الطقوس نجد:

-طقوس الحمل:

عندما تبلغ المرأة في حملها الشهر السابع،تطلب من القابلة أن تصنع لها "**lehrez***"يتكون هذا الأخير من رؤوس أغصان شجرة التين المسماة ب"**tadekkart***"،يكون عددها سبعة أو ثلاثة تفاؤلا بالرمزية الخاصة بهذه الأعداد،حيث أنها ذات طبيعة فردية،وبناء على ذلك،نجدها مباركة في الثقافة الشعبية القبائلية إذ تشير إلى

[1] **C Lacoste Chantreaux,op cit,p 97.**

***lherz** : حجاب سحري يكون على شكل كومة صغيرة من العناصر السحرية ملفوفة في قطعة من القماش

***tadekkart** :شجرة للتين يقال عنها أنها من جنس ذكر لهذا أخذت هذه التسمية.

الجنس الذكر الذي تطمح كل أسرة على إنجابه ومن ثم الحفاظ على اسمها،كما يشيران إلى معنى رمزي خاص ومقدس،يتمثل في الخصوبة والحماية والحصول على بركة القوى الخيرة[1].

تضيف القابلة إلى هذه الحزمة ثلاث رصاصات أو سبعة،وهي ما يسمى في الثقافة الشعبية القبائلية ب"ahlalas" مثلما تخلط هذه العناصر ب دقيق محمص يسمى في "**ademmin** "،وحجر خاصا يسمى **lfasux***،يتم جمع هذه المواد في قطعة من القماش التي يحبذ أن تكون حمراء،وتربط هذه الأخيرة بخيط أحمر ويتم إعطاؤها للمرأة الحامل في شهرها السابع لتضعها في صدرها،لا تكتفي بذه الحزمة،بل تلبس حليا فضيا تقليديا،ومن جملة مل ترتديه نجد"**ثافزيمت**"التي توضع على صدرها[1].

تتحدد الرمزية المرفقة بذا الطقس من التناسق الرمزي بين العناصر المستعملة فيه،والتي تجتمع كلها في فكرة رمزية تتمثل في **:"الخصوبة،النمو،الحماية"،**ويمكن الوقوفعليها كما يلي:

حلي الفضة: "tafzimt ": تلبس في الصدر لمواجهة كل خطر لا سيما إذا ما تعلق هذا الأخير بالعين أو السحر،تستمد هذه الدلالة الرمزية من شكلها الدائري الذي يشير إلى إله الشمس "**أمون***"،ويشبه-حسب التفكير الشعبي القبائلي-الأم المحاطة بأبنائها الثمانية الذين يستمدون سعادتم منها،تظهر هذه الأخيرة من الخطوط المشعة في أطراف هذا الحلي،تمثل هذه الأخيرة بالمثلثات والأشكال القلبية للمرأة التي تنقل إليها حرارة الشمس المخصبة لتعطي ثمارها فيما بعد من خلال الألوان البارزة،كاللون الأصفر المحاط بالميناء الأزرق لضمان استمرارية الحياة في كل المساحة الخضراء،وهكذا يدل هذا الحلي على الرعاية والحماية[2].

"Tadekkart ":تعد ثذكارث،رمز من رموز الخصوبة،و لا بد أن تتوفر في كل حقل لتخصب بقية أشجار التين ،حيث أنه وفي كل موسم تكاثر وازهرار الأشجار،يتم تعليق هذه الرؤوس على أشجار التين لكي تثمر هذه الأخيرة.بناء على ذلك،تتحدد رمزية هذا العنصر انطلاقا من التوظيف الدلالي له،والمتمثل في ضمان نمو حبات التين ونضجها،هكذا يستعان به في هذا الطقس لضمان نمو الطفل بصفة جيدة في بطن أمه،وإستكمال هذا النمو ليولد سليما وقويا،كما يوضع في الوقت ذاته للحصول على طفل من جنس ذكر،فكما يشير إليه اسم"**tadekkart**" فإن هذا النوع من الأشجار من جنس ذكر،يستعمل لتخصيب الأشجار ،إذ يقال في التراث الشفوي الشعبي القبائلي أن ثذكارث أساس كل حقل وحاميته والمحافظة على النمو السليم لأشجاره وثماره .

---

[1] نفس التوقيت مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها نفس

***Lfasux** :حجر أخضر يتم الإتيان به من مكة المكرمة،وهو رمز من رموز القوة وفال للحظ الجيد.

[1] نفس المقابلة،نفس التوقيت

***Amon:**إله أمازيغي قديم من أصل مصري،أرفقت بع العديد من المعاني الرمزية المتمثلة في الخصوبة،الريح،البحار.

[2] صافية قاسيمي،الإتصال الغير لفظي عبر الحلي للمرأة الجزائرية،مرجع سبق ذكره،ص 128 .

"**Ademmin**" **:**يرمز" **أضمين**" إلى الخير ،الضمان والأمان والحماية،يستمد هذه الدلالة من العلاقة التشابية لاسمه الدال في اللغة العربية على الضمان والأمان،كما أن العناصر التركيبية لهذا العنصر تحمل في فحواها هذه الدلالة حيث يشير الدقيق والزيت إلى الرزق الأساسي لكل أسرة قبائلية والضمان الوحيد الذي يحميها من الجوع،ووظف في هذا الطقس تفاؤلا بأن يصبح هذا الطفل ركيزة أساسية للأسرة ومورد رزقهاأو كما يقال في التراث الشفوي الشعبي القبائلي:"**aqeru n wexxam**" ،من هذا المنطلق،تتحدد المعاني الضمنية لهذا العنصر في ضمان الحياة الجيدة للأم وجنينها.

"**Ahlalas**" **:**يعتبر أحلالاس،أو الرصاص رمزا من رموز الحماية،تتحدد دلالته من خلال هذا العنصر الطقسي في السهر على حماية الأم وابنها من كل خطر،حيث أن الرصاص يستعمل في الطقوس السحرية لمحاربة العين والسحر وحماية واضعها من أي خطر محدق به،ويستلهم هذا من قوته وقدرته على التخلص من الخطر وإذهاب الروح بطلقة واحدة.

"**Aqellab**" "" أقلّاب":يعرف بكونه نبات متطفل سريع الإنتشار والتكاثر،يستعمل في هذا الطقس تفاؤلا بالنمو الجيد للطفل وأن يتبع من ورائه العديد من الأطفال ينتشرون في المجتمع مثل انتشار هذا النبات ليشكلوا عشيرة أو قرية،لا سيما إذا ما كانوا من جنس ذكر.

"**Lfassux**"**لفاسوخ"**:يعرف بكونه حجر مقدس يحضر من البيت الحرام،يرمز بقدسيته إلى الحظ الجيد،حيث يقال في الثقافة الشفوية :"**حظك جيد وكأنك وضعت هذا الحجر** في **فمك**"*فالشائع في سيمياء الطقوس الشعبية القبائلية ورمزيتها أن العروس تضع يوم زواجها هذا الحجر في فمها تفاؤلا بالحصول على الحظ الجيد لها ولأهلها،هكذا يستعمل هذا الحجر في هذا الطقس تفاؤلا بقيمه الرمزية،حيث يطمح من خلاله إلى الحصول على طفل ذكر في صحة جيدة،يدخل إلى أسرته الحظ الجيد،وأن تكون أمه محظوظة في إنجابه بالصحة الجيدة التي تشملها هي وابنها،كما أنه يرمز في الوقت ذاته إلى النشاط،الحيوية والقوة.

Tismirt n userdun:يحمل في فحواه دلالة رمزية خاصة تتمثل في الحماية وإبعاد الأرواح الشريرة والعين الحسود عن الحامل،كما أنه بمادته"الحديد"وشكله الهلالي يرمز إلى الوقاية من الخطر وإبعاد الأضرار،من أجل هذا يقال في التراث الشفوي الشعبي القبائلي أنه من شأنه أن يحصن الأم وابنها من أي خطر"هكذا،نستطيع القول أن التوظيف الدلالي لهذا العنصر يتمثل في الحفاظ على الأم وابنها وإبقائهما معا رمزا من رموز الأسرة ودعامتها الأساسية.

---

*" ts3id tawenza amzun tebbid d lfasux deg mim"

من خلال الربط بين الدلالات الرمزية لهذه العناصر الطقسية،نستطيع الخروج بفكرة أساسية تتمثل فيأن هذا الطقس يراد به ضمان الحماية الصحية للأم وابنها وحفظهما من أي خطر،سواء كان صحيا أو سحريا،فهو بذا عنصر من عناصر العلاج الشعبي.

- طقوس الميلاد:

يعد ميلاد الطفل مناسبة استثنائية في أي أسرة قبائلية،من أجل ذلك تتحصّن هذه المناسبة بالعديد من الطقوس الرمزية التي نجد لها العديد من الأبعاد ذات العمق التأويلي،من أجل ذلك،وللوقوف عند هذه الأبعاد ودلالاتا،حاولنا تصنيف السلوكات الطقسية وفق أيامها،ومن بينها نجد[1]:

أ- طقوس اليوم الأول:

تفرض الحالة البسيطة للمجتمع القبائلي بأن يولد الطفل في الم ل،بعد نوم الأم فوق التبن،بعد الميلاد،يتم التخلص من الحبل السري الذي يدفن من قبل أم المرأة أو خالتها أو جدتا في حقل بعيد عن الأنظار كي لا يتم اكتشاف مكانه وإقامة طقوس سحرية عليه. يتم ذبح ديكين أو جدي صغير لإطعام الأم والحصول على بركة الأرواح المقدسة التي ساعدتا طوال فترة الإنجاب.

طقوس اليوم الثالث:

تمارس النساء في هذا اليوم سلوكا طقسيا خاصا يسمى"**azerreb** " وهي المفردة المرادفة للكلمة العربية"**التحصين**"، يراد به تحقيق دلالة خاصة تتمثل في تحصين الأم وضمان وقوفها بصحة جيدة، ينطوي هذا السلوك الطقسي على أداء رمزي خاص به،حيث لا يمكن أن يحقق فاعليته دون الإستعانه بامرأة قابلة، تأخذ هذه قفة صغيرة مصنوعة بطريقة تقليدية تسمى ب"**tacwirt**"وتضع داخلها التبن وملابس الطفل وما يغطى به والمسماة ب"**ticettidin**" أو"**tibassassin**"،وتضع في نفس السلة ملابس الأم .

بعد الجلوس فوقها، تضيف نباتا بريا يسمى ب "**أوزو**"الذي يتميز بالقوة وبشوكته القاسية وأزهاره الصفراء بلون الشمس ويراد به تحصين الأم وابنها وإرجاع القوة والصحة إليهما وإبعاد أي خطر محدق بما،وعزل الشر والخطر عنهما،حيث أن اللون الأصفر رمز من رموز الحماية،وهو لون الشمس الذي يراد به أن تشع الأم وابنها. بعد كل هذا،تمسك القابلة المرأة الحديثة العهد بالإنجاب وتجري با في فناء الدار وتردد: " **المكان الذي تقصده أنثى الخ ير وابنها تقصده المرأة النافس وابنها**"*وفي هذا تفاؤل بالقوة والصحة الجيدة للمرأة وابنها حيث يعرف عن الخ ير أنه رمز من رموز القوة في الثقافة الشعبية القبائلية.بعد هذا،تضع رجل المرأة النافس

---

[1] مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت

*anisa i tekka tileft d yelli s ad tekk Fatima d emmis

في سكة المحراث تفاؤلا بأن تستعيد قوتا من جهة،وتعوضها بنفس قوة المحراث وقدرته على حرث التربة وتخصيبها،كما يراد بها في الوقت ذاته الحصول على الخصوبة ،فمثلما يخصب هذا الأخير التربة وتخرج منها جميع أصناف الرزق،تخصب المرأة لتنجب أطفال آخرين من جنس ذكر،وتمسك بيدها لتدور بها ثلاث مرات وفي كل مرة تضع رجلها في سكة المحراث وذلك لحماية المرأة من أي خطر محدق بها حين خروجها من المـ ل،وبما أن المحراث في الثقافة الشعبية القبائلية رمز من رموز القوة،ومعيار للثبات،فإن هذا الطقس يتدعم بمعان رمزية أخرى، تتحدد في بقاء الأم في مـ ل زوجها واحتلالها مركزا جيدا رصينا مثلما يبقى المحراث في التربة ثابتا ويتم ذلك من خلال انجابها طفلا ذكرا، لأن بقاء المرأة في بيت زوجها مرهون بإنجابها الطفل الذكر.

بعد هذا السلوك الطقسي،تأخذ القابلة ملابس الطفل وتضعها في غربال ،وتضع في قدر قطعة من اللحم لتضع بعدها الغربال في القدر ليخرج الفوار إلى الملابس وتردد"**نزعت عنك الحب السيء**"من رمزيات هذا السلوك الطقسي،ضمان الصحة الجيدة للطفل وإبعاده عن كل الأمراض والأخطار ومن ذلك فقر الدم والإصفرار أو المسمى في الثقافة الشعبية القبائلية ب"**ssawregh***"وتشع وجنتيه بالإحمرار والصحة بمثل لون اللحم ليبقى الطفل ذكر العائلة وحاميها،يمكن التعمق في هذا المعنى من خلال الإحتكاك بالدلالات المرفقة للغربال في الثقافة الشعبية القبائلية،على اعتباره يشير إلى الطفل الذكر.

تحضر المرأة في هذا اليوم وجبة خاصة تسمى ب"**majlighed**" ،تتكون هذه الوجبة من "**الكسكس،الفول،زيت الزيتون** "يتم وضعه في قصعة كبيرة لإطعام كل نساء القرية اللواتي تم استدعاؤهنفرحا بإنجابها للطفل الصبي،أما في حالة ما إذا أرزقت بطفلة فتحضر لها وجبة خاصة تسمى ب "**tacebbat**" أو"**tighrifin**" لتفادي تكرار إنجاب البنات،حيث يعتبر هذا الحدث نقمة في الأسرة القبائلية،لذلك تسمى هذه الوجبة "**timeglelt** " بمعنى أنا الوجبة التي تعيد نوعا من الإعتبار والضمان للأم وابنتها ،فرغم كل شيء،فهي فتاة وطفل بريء يحتاج إلى نوع من الإعتبار،ولاستكمال هذا الطقس،تنظر الأم في الزيت الذي يتم به دهن الطبق تفاؤلا بأن تشبهها ابنتها وتبعد عنها الخوف.

طقوس اليوم السابع[1]:

---

ssawragh *:مرض يصيب الأطفال ،يعرف بعلامات الإصفرار البادية على وجوههم،وضعف بنيتهم،يشبه هذا المرض فقر الدم،ونجد من يرجعه إلى مرض الكبد.

[1] مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها.

في حالة انجاب الأم للطفل الذكر،تقوم الأسرة بذبح أضحية خاصة به ليقام له عشاء خاص يسمى ب"**sbu3**" أو عشاء اليوم السابع ،وهذا فرحا به وشكرا لله على نعمة الطفل الذكر الذي يضمن بقاء اسم العائلة واتقاء شر "**ngar** " أي الزوال والإندثار. لاستكمال معاني الفرح والشكر، يتم إعداد وجبة مباركة في الثقافة الشعبية القبائلية تسمى بالكسكس،والذي يطهى بالحمص تفاؤلا بتكرار هذا الحدث السار في الأسرة القبائلية وأن ينمو أفرادها بعدد حبات الكسكس ،يقام في نفس الوقت حفل خاص يسمى"**urar**" ويستدعى فيه جميع الأفراد.

هنالك طقس آخر يمارس في هذا الشأن والمتعلق بمصادفة اليوم السابع لميلاد الطفل لينابر،حيث يقص من شعر الطفل القليل ليصبح بصحة جيدة ،ويقام له عشاء خاص يتكون من الكسكس والفول أو الكسكس والحمص

طقوس الشهر[1]:

بعد وصول شهر على ميلاد الطفل،تغتسل الأم وتلبس لباسا جديدا يشبه لباس العروس المتكون من "الجبة القبائلية البيضاء الشفافة" وترتدي داخلها جبة أخرى صفراء أو برتقالية ،تزينها بحلي فضي مثل "**أفزيم**"**و**"**أخلخال**"فرحا بقدوم من يضمن بقاء استمرارية العائلة واسمها،وتحمل جرة من الماءوتضع في صدرها "**iciwi** " القمح،الحمص،الملح،لترميه في مورد من الماء .

يتحدد البعد السيميائي لهذا السلوك الطقسي في ضمان الخصوبة والقدرة على إنجاب أطفال آخرين ذكور،حيث أن حبات الحمص والقمح تشيران إلى ذلك،أما الملح،فله رمزيته الخاصة المتمثلة في دفع الضرر،تتعمق رمزية هذا الطقس من خلال الرجوع إلى الصورة الحركية التي تشكلها المرأة أثناء خروجها،حيث تقوم بخدش أول شخص تلتقي به في طريقها تفاؤلا بأن يصبح ابنها ورعا،شجاعا ومقداما،قادرا على دفع الضرر عنه وعن أسرته وعشيرته.تزور في هذا اليوم بيت أهلها،وتقابلها أمها أو جدتا أو خالتها وتقول لها:"ضعي يدك في المخابي "**akufi**" لتقوي وتسمني مثلها" **guer afus im ar ukufi ad yennefti**"حيث أن المرأة السمينة في الثقافة الشعبية القبائلية رمز من رموز القوة والنشاط،ويتفاءل با لأداء مختلف الأشغال الشاقة.

ترجع المرأة في هذا اليوم بوجبة خاصة مصنوعة من البيض،وذلك لتوزيعها على جميع أهل زوجها،تعبيرا عن فرح أهلها بميلاد ابنها،وتضع في هذا اليوم جميع ملابس يوم الميلاد في العمود الوسطي للمـ ل،تفاؤلا بأن تبقى المرأة عماد هذا المـ ل واتقاء أي ضرر يمكن أن يصيبها.

-الطقوس الخاصة بالإرضاع والتربية[2]:

---

[1] مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت.

يتضمن حليب الأم رمزية خاصة،فهو الغذاء الذي يكفل حياته وصحته الجيدة،ويقال أن الأم لا ترضعه الحليب فحسب،بل تنقل إليه في نفس الوقت حنانا وكل آمالها وقوتا،بناء على ذلك،تزاول المرأة المرضع سلسلة من السلوكات الطقسية الوقائية،ومن بينها وضع الملح في صدرها للحفاظ على حليبها من السيلان في أماكن غير نقية،ومن ثم الحفاظ عليه من الزوال والفناء،فالشائع في الإعتقاد الشعبي القبائلي أن سيلان الحليب في أماكن غير نقية يذهب بركته ويصاب بالنقصان .

تتفادى الأم طوال الأيام السبعة الأولى تناول الكسكس، لتجنب اعتقاد شعبي يفيد أن هذه الوجبة تنقل إلى فم الطفل مرضا خاصا يسمى"**bu mellal**"* وهو عبارة عن حبات صغيرة بيضاء تتواجد في فم الطفل،تمنعه من الأكل بسبب الألم والحمى التي تفتعلها،يمنع في ذات الوقت إرضاع الطفل تحت الشجرة أو تحت ظل الشمس،أو ضوء القمر،يكشف هذا عن بعد سيميائي خاص في المعتقد الشعبي القبائلي،فهو سلوك طقسي يراد به تفادي إصابة الطفل بمرض"**taylelt**"ومن أعراض هذا المرض القيء وآلام المعدة.

نجد في الوقت ذاته طقسا آخر، يتمثل في إقامة أول تحليق لشعر الطفل،حيث يتم ذبح كبش أو جدي أو عجل,ومن ثم إقامة عشاء خاص بذه المناسبة،يستكمل المعنى الرمزي لهذا السلوك الطقسي من خلال وضع الشعر الأول الذي يحلق في الركن الوسطي من أركان الم ل،ومن خلاله تتدعم دلالة التفاؤل بأن ينمو هذا الطفل،ويبعد عنه الخطر من خلال تحليق الشعر الذي يعوقه من النمو الجيد، ويكون هذا الأخير دعامة أساسية من دعائم الأسرة والمجتمع،حيث أن من دون هذا العمود،يستحيل على أركان الم ل أن ترتفع وتصمد.

نجد أن الثقافة الشعبية القبائلية تؤمن بفكرة أساسية،تتمثل في أنه لا يلبس للطفل رداء جديد إلا بعد إلباسه لأحد الأحجار الثلاثة حول الكانون،والتي يعتقد أنا مأوى القوى الحامية للم ل وحافظتها،يتحدد المغزى الدلالي لهذا السلوك في إبراز التقديس الممنوح لهذه القوى والذي يجعلها أولى مرتبة بعد الأبناء، ما يجدد الولاء لها والإيمان با ومن ثم الحصول على بركتها وقدرتا في محاربة القوى الشريرة التي يمكن أن تتوغل اللباس وتلحق الأذى به،ومن أهمها العين الحسود.

من خلال ما تم التطرق إليه،نستطيع القول أن ميلاد الطفل يمثل حدثا مهما واستثنائيا في كل أسرة قبائلية لا سيما إذا كان هذا الأخير من جنس ذكر،حيث تعلو الفرحة به وتترجم عبر العديد من السلوكات الطقسية ذات المعاني الرمزية،تحدد أبعادها وتنوعها الممارسات التداولية لها،وتداخل العناصر الطقسية المشكلة لها.

- طقوس الختان:

---

[2] نفس المقابلة،نفس التوقيت.

* les aphtes

يعرف الختان بكونه العادة المتعارف عليها لختان الولد الذكر،ولقد عرفها الأمازيغ القدامى منذ آلاف السنين مورست هذه الظاهرة في العديد من الثقافات،ولدى الحضارات والشعوب،تعتبر هذه الظاهرة سنة في الأديان السماوية حيث ختن سيدنا إسماعيل من قبل أبيه في سن الثالثة عشر،وختن إسحاق في اليوم السابع لميلاده،وولد سيدنا محمد "ص"مطهرا مختونا[1].

يعتبر الختان في ذات الوقت علامة خاصة تحدد بها الجماعة أفرادها،وعلاج تقليدي به يتم نزع المرض عن الطفل لينمو ويتطور جسمه وتقوى صحته،وما يدعم الدلالات النفعية له،تأصله في الدين الإسلامي الذي يعتبره حقا أساسيا من حقوق الطفل التي لابد على الأولياء استكمالها،يقام الختان في الغالب بعد بلوغ الصبي العامين أو خمسة سنوات،لكن العديد من الدراسات أثبتت أن التبكير بالختان أفضل لصحة الطفل[1].

إضافة إلى كون الختان ظاهرة علاجية شعبية،نجده في الوقت ذاته طقسا شعبيا له سلوكياته ورمزياته الدلالية الخاصة،والتي تتلون بالخصائص الثقافية للجماعة التي تمارسها فيتوسع الحقل الدلالي لها لتستوعب أبعاد رمزية أخرى نستطيع تأويل المتعلقة بالمجتمع القبائلي وفق ما يلي[2]:

قبل حلول يوم ختان الطفل،تخرج العائلة صدقة خاصة إلى المسجد بعد الطواف به سبعة مرات،وذلك لمباركة هذا اليوم وإنقاذ الطفل من أي خطر يمكن أن يصيبه،بعد هذا يفتل الكسكس بصفة جماعية تردد من خلالها العديد من الأغاني والأهازيج النسوية.

يتم استدعاء طبيب أو ممارس للطب الشعبي إلى الم ل،مثلما تحضر قصعة من الحطب مملوءة بالماء والتي توضع وسط مدخل البيت المسمى"**guer yemnaren**" أو" **tarkent** [*]"مثلما يتم إحضار حفنة كبيرة من التربة،في الوقت ذاته،تضع أم الطفل رجلها في سكة المحراث وعلى مرأى عينيها ابنها يختتن.

تؤخذ اللحمة التي يتم انتزاعها ويتم دفنها في التربة التي تم إحضارها،مثلما تسقى بالدم الذي يـ ف عن الصبي،بعد هذا،تنقل هذه التربة إلى حدود الحقل المسماة ب "**tilisa**" وهذا لتفادي استعمالها من قبل الساحرات لأغراضهن السحرية،وتفاؤلا بأن يصبح هذا الصبي محبا لأرضه ومخلصا في خدمتها،ليتزوج فيها ولا يهاجر إلى المهجر،ولكي يتمسك في الوقت ذاته بتقاليده وأصوله،في هذه الطقوس يتم ترديد أغاني نسوية خاصة بهذه المناسبة.

---

[1]Malek Chabel,<u>histoire de la circoncision, des origines a nos jours</u>, édition Baland,Paris,1992,p15.

[1]http://www.alhandasa.net/showtheard.php/le 15/04/2011/16h طقوس الإنتقال من الطفولة إلى البلوغ عند أمازيغ جبل نفوسة

[2] مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت

[*] **tarkent:**ركن خاص باله ل التقليدي القبائلي،للتوسع أكثر عد إلى سيمياء العمران ورمزيته في الثقافة الشعبية القبائلية

بعد اختتان الطفل،يتم تلبيسه جبة بيضاء وقبعة حمراء،حيث أن الجبة تحمل رمزية خاصة تتمثل في النقاء والصفاء،بينما القبعة الحمراء،فتدل على الحماية ودفع أي خطر يمكن له أن يلحق بالطفل،في حالة تواجد حفل آخر في هذه المناسبة مثل الزواج أو الإختتان ،لابد من إجراء طقس خاص يسمى"**tutfa n lfetta**"أو تبادل الفضة،يتحدد المعنى الرمزي لهذا الطقس في تفادي الإصابة بمرض خاص يسمى "**aneghlu**"وهو داء خطير من مظاهره الإصابة بالإصفرار والفشل،يتحدد هذا السلوك الطقسي في تبادل الفضة بين الطرفين وأكل كل واحد منهما على يدي الآخر،مثلما يمنع الدخول إلى بيت الآخر بالبيض الذي تم إهداؤه خصيصا لهذه المناسبة تفاديا للفال السيء ولهذا المرض الخطير.

- طقوس الزواج:

يعرف الزواج بكونه العلاقة المشروعة بين الرجل والمرأة،ينص عليها الدين ويرسم قوانينها ويعترف القانون الوضعي بها ،يعد في الوقت ذاته أساس تكوين خلية الأسرة،وهو نظام من أهم النظم الإجتماعية وأخطرها شأنا في حياة الأفراد والمجتمعات،هو الأداة الفضلى لتشكيل العائلة حيث يعرفه أرسطو بقوله:**"إنه الإجتماع الأول والطبيعي** في **كل الأزمنة"**[1].

يختلف الزواج باختلاف العائلات والمجتمعات،ومن معايير هذا الإختلاف نجد أشكاله والوسائل التي تتم وفقها طقوسه،وكذلك الأغراض التي يحققها وفي الحقوق والواجبات المترتبة عنه،تستند هذه الإختلافات على القيم السائدة التي يتمسك بها الناس في كل ثقافة الشيء الذي يحدد خصوصية هذه الأخيرة ورمزيتها.

للثقافة الشعبية القبائلية طقوسها الخاصة بالزواج،والتي هي وثيقة الصلة بالمبادئ والقيم الإجتماعية للمجتمع القبائلي حيث تتحدد السلوكات الطقسية لهذا الأخير في[2]:

الخطوبة:

يعتبر السوق الفضاء المناسب لخطوبة المرأة القبائلية حيث يفاتح فيه أبو العريس والد الفتاة ويسأله فيها بطريقة تظهر تمسكهم بها لأخلاقها ومحاسنها،ولوالد الفتاة الحق في القبول والرفض،ويتخذ قراره بمفرده في تلك اللحظة أو يترك المجال للتفكير ليرجع له الإجابة في السوق الموالية،وبطبيعة الحال،يأخذ الرجل رأي زوجته في الموضوع الذي سئل فيه ،ليرجع الإجابة إلى الرجل بعد الاستفسار عن سمعة العائلة ومبادئها[3].

---

[1] مصطفى الخشاب،دراسات في علم الإجتماع العائلي،مرجع سبق ذكره،ص134 .

[2] مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت.

[3] رضوان بوجمعة،مرجع سبق ذكره،ص 178 .

بعد قبول العائلة زواج ابنته من الرجل الذي فاتحه في السوق،يتم تحديد موعد طلب يدها بصفة رسمية من أهلها في مـ ل أبيها،وتسمى هذه العملية"**aggay n lqec**" أو"**agzem n wawal**"وفيها يتم إعطاء الفتاة بصفة رسمية لأهل العريس ،وتحمل لها حقيبة خاصة بالعروس تتضمن بعض الملابس والعناصر التزيينية الخاصة بالمرأة،وهي نفسها العناصر التي يتم منحها من قبل كل أسرة مقبلة على تزويج ابنها لذلك،ولتحقيق المساواة في الـتمع،لا يجب على الإطلاق تجاوز القدر المحدد فيها من قبل القانون العرفي للمجتمع،حيث أن كل من تجاوز هذا القانون يتعرض لدعاوي السوء،تتحدد الحكمة من ذلك في القضاء على الطبقية الاجتماعية وإحداث المساواة بين الأغنياء والفقراء[4].

يتم استكمال فعاليات هذا الطقس في حضور كبار الأسرة الكبيرة لكل من الرجل والمرأة ويتم التجديد في العلاقات بينهم وتمتينها من خلال تنظيم عشاء خاص يسمى عشاء" **imensi n wegzem n wawal**"،فرحا بـذه المناسبة وإشراكا لأفراد الـتمع فيها لذلك،ولتدعيم هذه الطبيعة الإشراكية لا بد من أن يكون هذا العشاء متكونا من وجبة الكسكس واللحم لما له من قدرة خارقة على تدعيم هذه الدلالة.

كما تحضر ما يسمى"**tahbult**" التي تتكون من البيض والدقيق والخميرة،ويتم توزيعها على كل أسرة من أسر الطرفين تعبيرا على الرغبة في إشراكهم في هذه المناسبة،كما يحمل كل عنصر من هذه العناصر رمزيته الخاصة،حيث يدل البيض على الخصوبة،الخميرة على النمو،السكر على الفرح،ومن خلال التركيب بين هذه المعاني الرمزية ،يتحدد المعنى العام لهذا الطقس المتمثل التفاؤل بتعمير بيت العريس وامتداده ليصبح بعدد أفراد القرية ،يمنح للفتاة في نفس الوقت مبلغا بسيطا من المال يسمى**ta3ellaqt**،ويكون بسيطا ورمزيا حيث لا يجب على الوالد أن يأخذ أكثر مما هو متداول،لأن فعل ذلك مخل بالأخلاق والقانون العرفي القبائلي.

وفق هذه السلوكات الطقسية الرمزية،يتم تحديد الخطوة الأولى للزواج والمسماة في الثقافة الشعبية القبائلية **tta3yin**،من الأسر القبائلية من تغتنم فرصة تزويج الإبن الأكبر لتزويج الإبن الأصغر سنا لهذا السلوك الطقسي دلالته الرمزية الخاصة والمتمثلة في تفادي النفقات الزائدة[1].

العرس:

يعتبر العرس المرحلة الثانية للزواج،وهي المرحلة التي تؤخذ فيها العروس إلى بيت زوجها،تسمى في الثقافة الشعبية القبائلية **tameghra** دلالة وإيحاء بالتشهير العام للزواج،و**tameghra** اشتقت من الفعل**gher**الذي يدل على النداء،من هذا المنطلق،يتحدد هذا الطقس في تلك المناسبة التي يتم فيها استدعاء

---

[4] مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت

[1] **مقابلة مع السيدة بورى يمينة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت.**

جميع أفراد القرية لمشاركة أهل العريس في عرسه،ويمر هذا الطقس عبر ثلاث سلوكات طقسية أساسية تتمثل في[2]:

أولا:فتل الكسكس:leftil n seksu:

هو نمط من أنماط السلوك الطقسي الذي يتم غالبا في وضح النهار،فعند اقتراب موعد الفرح،تلجأ ربة المـ ل إلى استدعاء جميع النساء المنتميات إلى نفس القرية،تختار منهن المضطلعات خبرة وكفاءة على عملية صنع الكسكس،في هذا اليوم،تقسم النساء إلى فوجين،يتشكل الفوج الأول من النساء المتقدمات في السن،حيث يتولين فتل الكسكس بتأدية أغاني نسوية شعبية تسمى في القبائلية ب**tibugharin** .

أما الفوج الثاني،المتكون من باقي المدعوات من النساء والفتيات،فتخصص لهن حلقة معزولة لإضفاء أجواء الفرح من خلال الرقص والغناء،بناء على ذلك،يتم دعوة جميع أفراد القرية من قبل أم العريس أو أخته الكبرى،هذه الأخيرة التي تطرق باب كل بيت لطلب الحضور إلى الحفل والمشاركة فيه،وتغتنم الفرصة لحل الـ اعات والقضاء على الخلافات.ينطوي هذا السلوك الطقسي على رمزية معمقة تتمثل في إظهار الإحترام والتقدير والنية في إنهاء الخلافات بين العائلات وإشراكها في الفرحة،عشية هذا اليوم،يحضر لأهل العروس قفة خاصة توضع فيها جميع العناصر اللازمة للعرس من "**لحم،كسكس،زيت،ملح،خضر وفواكه...**"وما يلائم لإقامة غذاء خاص لأهل العريس،وهنالك من يحمل هذه القفة في اليوم الموالي.

يقام عشية فتل الكسكس حفل خاص في بيت أهل العريس،تعبيرا عن فرحهم بزواج ابنهم،تسمى هذه المناسبة بurar ،وقبل أن يبلغ هذا الأخير مرحلة الإنطلاق،تقف وراءه العديد من التحضيرات من قبل عدد من النساء ذوات الخبرة في المـال،واللواتي يتولين إعطاء نفس جديد له من خلال ترديد ما تم حفظه من أشعار وأغاني،وما يؤدى من رقص،وكثيرا ما تسند إليهن مهمة قيادة هذا الحفل من خلال قيادة الصدارة في الأداء والأخريات يرددن خلفهن ما تم ذكره.

تقوم أم العريس من حين لآخر بتفقد حلقة"**أرار**"لمناشدة بعض النساء لدخول رحبة الرقص لرد الجميل.

من بين الممارسات الطقسية المعتمدة في هذه المناسبة،**لجوء** أم العريس أو العريس إلى رمي الملح أو السكر وسط الحلقة تيمنا بالخير وتفاؤلا بانتهاء العرس في أمان وعافية ومن ثم،دفع الشرور والأرواح السيئة التي يمكن لها أن تمس سلبا بالعرس.

ثانيا:وضع الحناء tuqna n Ihenni :

---

[2] محمد جلاوي،تطور الشعر القبائلي وخصائصه،بين التقليد والحداثة،الجزء الأول ،الشعر التقليدي،المحافظة السامية الأمازيغية،الجزائر،2009 ،ص 165 .

للحناء سيمياءه الخاصة في الثقافة الشعبية القبائلية،تتحدد هذه الرمزية في كونه نبتة مباركة وذات طبيعة قدسية خاصة،ترتقي إلى درجة تصنيفها ضمن العقاقير الشافية والواقية،من هذا المنطلق،يرتبط بدلالات الفرح،ويستعمل في المناسبات هذه قصد محاربة المكروه وصد أبواب الشر أمام واضعه،وتفتح له أبواب الأرباح والخيرات[1].

تكشف هذه العملية من الحرص الإجتماعي على قداسة هذه المناسبة،ومن العلامات الدالة على قداستها إحداث الصمت لتجهز حلقة الحناء بأفرشة مناسبة لهذه المناسبة والمتمثلة في البرنوس والحايك المزركش بالألوان إضافة إلى زربية تقليدية تعرف بها المنطقة.

يخصص مكان العريس في إحدى الجوانب من هذه الحلقة وتتولى ربة العرس تحضير لوازم الحناء في حذر واحتياطبيد أن هذه المناسبة تنطوي على العديد من الطقوس السحرية،ولا تكتمل رمزية هذه الطقوس في غنى عن استعمال العناصر التالية[1]:

يحضر صحن مصنوع من الفخار التقليدي المصنوع لهذا الصدد والمسمى ب tabaqit n lhenni،وتحضر موازاة مع ذلك مجموعة من العقاقير المكملة التي لها أبعادها الرمزية الخاصة،ومن بين هذه العناصر:قطعة من الفضة ،قبضة من حبوب الزرع،عدد من الشموع،أنواع من المأكولات اللذيذة المتمثلة في التمر اليابس،البيض الحلوى.

تتحدد الأبعاد الرمزية التي تنطوي عليها هذه العناصر في:

- **الفضة:**تحمل معاني الصفاء،النقاء،الأصالة،التميز،والتحصن من العين والسحر.
- **الحبوب:**تتحدد رمزية الحبوب في كونها مصدر عيش الإنسان القبائلي،تدل على الخير وترمز إلى التكاثر،النمو والإخضرار المرافق لحياة العريسين وهي بذلك فال خير عليهم.
- **الشموع:**تتحدد دلالتها الرمزية في الضياء،الحياة السعيدة المليئة بالأفراح .
- **التمر والحلويات والتين الجاف:**ترمز إلى الحلاوة والتفاؤل بحياة سعيدة للعريسين والتي يكنى لها في الثقافة الشعبية القبائلية ب"**tawenza l3ali**" أو"**sa3d n twenza**"، فالشائع في المعتقد الشعبي القبائلي أنه كثيرا ما يتم الإستناد تأويل الحركات والإيماءات الجسدية قصد الغوص في التحليل الدلالي لشخصية العروس أو العريس،حيث يقال على سبيل المثال أن العروس منورة الوجه أو" **inewwer udem ines**" دلالة على قلبها الصافي ونيتها الحسنة،ويذهبون إلى أبعد من هذا الحد،حيث أنه يسند إلى العروس كل

---

[1] Marie Luce Gélard,<u>l'ors et le henné ,le rituel d'isgar dans le sud Marocain</u>, les usages du henné, pratiques, rites et représentations, symboliques, presse universitaire de Nancy, Paris,2oo8,p93.

[1] محمد جلاوي،مرجع سبق ذكره،ص166

خير أو شر طرأ على الم ل الذي دخلته،فيرمز إلى ذلك بقولهم أنا:"**وجه السعد على الم ل**"[1]في حالة الخير،وأنا لم تحمل السعد في وجهها في حالة حدوث شيء سيء،ويتواصل مفعول هذه الدلالات الرمزية طوال العام الذي تكون فيه عروسا جديدة ،بناءا على هذا يتم استعمال هذه العناصر الدلالية الرمزية تفاؤلا بدخول الخير على الم ل وإبعاد كل ما يمكن أن يلحق به من شر .

- البيض:يحمل البيض في الثقافة الشعبية القبائلية دلالة خاصة تتعدى بعده الملموس إلى بعد الرمزي،فهو ليس مجرد عنصر غذائي استهلاكي،بل يتعدى ذلك إلى كونه يشير إلى الخصوبة والتكاثر،ومنه التفاؤل بذرية صالحة،من الناحية اللغوية،نجد أن البيض يعني في اللغة القبائلية **tamellalt** المشتقة من **amellal** الذي يعني البياض، الشيء الذي يجعل له مستوى دلالي آخر يتمثل في تمني الحياة السعيدة للعريسين.

تتشكل حلقة الحناء في أساسها من الأفراد المقربين من الشخص المعني بخضب الحناء،وهم :"**الأهل،الأخوال والأعمام**"،تبدأ سلوكاتا الطقسية من مباشرة إحدى العجائز عملية إعداد الحناء بلوازمها المطلوبة،ترافق هذا الطقس ألحان مميزة حيث تستهل المرأة المسنة ترديد المقاطع الأولى،ويكرر الجمع المقابل من النساء بالتتالي هذه المقاطع،يستمر هذا الأداء الرمزي إلى غاية نهاية عملية خضب الحناء.

بعد هذه العملية،يمارس سلوك طقسي حركي يتمثل في تقدم أم العريس لإشعال الشموع لتضعها على شكل حلقة داخل صحن الحناء المسمى ب**lmetred**،يرافق هذا السلوك الحركي ألفاظ رمزية تساق وفق نموذج غنائي شعبي دال يمثل في "**أسبوغر**"،بناء على ذلك،يتقدم العريس لابسا برنوسا أبيضا وتحضب الحناء في يده .

لا بد أن تتم هذه العملية وفق رمزيتها الخاصة التي تتحدد في حضب الحناء في يده اليمنى،يتحدد المغزى من هذا، فيما هو شائع في الثقافة الشعبية القبائلية المتمثل في أن اليد اليمنى خير من اليد اليسرى، كما يراد بهذا السلوك الرمزي التفاؤل بأن يبقى العريس نشيطا في عمله ومجدا معتمدا على نفسه،استنادا على التأويل الشعبي لليد اليمنى التي هي كناية عن العمل والجد والنشاط ،وهنا لا بد من الإشارة إلى الممارسات الأولى لهذا السلوك الطقسي المتمثلة في خضب الحناء على ظهر العريس وكتفيه،وذلك من خلال تشكيل رسم رمزي يتمثل في اليد أو ما يسى ب"الخامسة"لترد عنه الشرور لا سيما ما يلحقه الحساد من أذى ومصائب.

بمجرد الإنتهاء من هذه العملية،تسرع الأم في إخفاء كل اللوازم المستعملة في تحضيرها،تؤول هذه العملية وفق سلوكات سحرية خاصة حيث ساد الإعتقاد في التراث الشعبي القبائلي أن اللوازم هذه تكون مصدرا للأذى الذي يمكن أن يلحق بالعريسان ،هنا يمكن أن تستقرئ رمزية السياق الزمني المتمثلة في أن العرس يسهل انتشار

[1]**d tawenza n rebbah "ou bien "d tawenza n l3ali**

المفعول السحري وينجح العمليات السحرية حيث يقال في التراث الشفوي الشعبي القبائلي أنه قد يؤدي إلى ربط العروس وإصابتها بالعقم الأبدي.

تقام نفس السلوكات الطقسية في بيت العروس ،ويتحدد الإختلاف في نقطة أساسية تتمثل في الخطاب اللفظي المتداول في الأغاني الشعبية المتداولة،حيث يتضمن هذا الأخير ألفاظا وتعابير من شأنا أن تمدح العروس وأهلها،لكن لا يمكن أن تكتمل الدلالة الرمزية هذه العملية الطقسية من دون استكمال شرط أساسي متمثل في خضب الحناء من قبل امرأة أثبتت نجاحا أسريا على مستوى الذرية والنسل،وتتحدد رمزية هذا في التفاؤل بأن يصبح حظ العروس شبيها بحظ المرأة التي تضع لها الحناء في يدها اليمنى لكونا أرفع شأنا من اليسرى،فهي في المعتقد الشعبي القبائلي اليد الضامنة للخيرات والمتقشفة من غير تبذير حيث يقال أن المرأة المتقشفة أحسن بكثير من ثيران الحرث*.

ثالثا:مرحلة مغادرة العروس لبيت أهلها aggay n tislit[1]:

تتحدد أهمية هذه المرحلة من الرمزية المرفقة با على اعتبارها المرحلة الأخيرة التي تعيشها العروس في بيت أهلها ومن ثم بداية مشوارها في حياة أخرى بعيدا عن الأهل والأقارب.في هذه اللحظة بالذات،تصبح العروس محور الإهتمام من قبل الجميع،حيث ترتدي زيها التقليدي الخاص بذه المناسبة،وقبل أن تجتاز عتبة الباب الخارجي،تشرب ثلاث جرعات من الماء من كفي والدها.

تتحدد الدلالة الرمزية لهذا السلوك الطقسي في الحصول على الأمان والهناء وعلى رضي الأب عن زواجها،وهو عنصر مهم وشرط أساسي في للزواج،حيث لا يتم هذا الأخير دون موافقة الأب،أو ولي أمرها،وهذا ما يسمى في التداول الشفوي القبائلي ب **taclatt n babas** أي رعاية الأب وحمايته.

بعد هذا تتوالى العديد من الممارسات العرفية الرمزية المصاحبة لخطوات العروس طوال فترة خروجها من العش الأبوي إلى غاية وصولها إلى البيت الجديد،وهنا لا بد من الإشارة إلى ضرورة ارتدائها لبرنوس أخ زوجها* ،تتحدد رمزية هذا السلوك الطقسي في معاني دلالية تداولية مرتبطة بعمق المعتقد الشعبي القبائلي ويتعلق الأمر هنا في الكناية عن بقاء العروس شريفة ونقية بمثل نقاء ذلك البرنوس،تتدعم هذه الرمزية حين ربطها بما سبقها من سلوكات طقسية ،حيث لا بد من خروجها من بيت أبيها تحت الجناح الأيمن له وهذا دلالة على تمتعها بالخصال الحميدة من طاعة،حياء ومكارم الأخلاق.

***Tamettut iherzen tif tayuga ikerzen**

[1] محمد جلاوي،مرجع سبق ذكره،ص187

يسمى في القبائلية* alwes ines

عند وصول العروس إلى بيت زوجها،تقابلها أم العريس بإناء مليء بالماء والذي تشرب منه ثلاث مرات،لهذا السلوك الطقسي بلاغته الخاصة،حيث يوحي إلى الصفاء الذي دخلت به عتبة هذا المنزل والذي يكنى له بصفاء الماء ونقائه،هنا لا بد من الإشارة إلى قداسة هذا الطقس في المعتقد الشعبي القبائلي،والذي تجعل منه عنصرا دلاليا خاصا من خلاله لا يجب أن تمس أي فتاة بالماء الذي ترميه من ورائها،وذلك لتفادي ما هو سائد في المعتقد الشعبي القبائلي والمتمثل في بقاء الفتاة عانسا من دون زواج،وهي نقمة من النقم التي يمكن أن تصيب الأسرة القبائلية.

بعد هذا،يقدم لها طبق تتواجد في داخله سلسلة من العناصر الغذائية التي تتمتع برمزيتها الخاصة،تتحدد هذه الأخيرة في:**"البيض المغلي،الحلويات،الفول،القمح،الحمص،التين الجاف،التمر"**،وتقوم برميه من فوق رأسها،تفاؤلا بتحقيق رمزية خاصة متمثلة في دخولها البيت لتعمره بذرية صالحة ويفيض منه الخير والأمان والذي يرمز إليه كل من" **البيض،الحبوب،الفول والحمص** "وأن تكون في الوقت ذاته حسنة السمعة،طيبة في لسان الناس وأحاديثهم اليومية،ويكنى على ذلك بالحلويات والمأكولات الطيبة الموجودة في هذا الطبق.

لا يمكن لطقس الزواج أن يكتمل من غير سلوك طقسي آخر يتحدد في إدخال أم العريس زوجة ابنها بواسطة حزامها الخاص الذي يسمى في اللسان القبائليagus الذي تضعه في خصرها،وتدخل العروس عتبة المنزل برجلها اليمنى بعد أن تلصق بيدها اليمنى بيضة طازجة على عتبة المنزل،تتحدد رمزية هذا السلوك الطقسي في التعميربذرية صالحة،عند دخولها،تسلم على أب زوجها من خلال تقبيل جبهته،دلالة على احترامها له وتقديره إياه.

في اليوم الموالي،وبعد التأكد من عفة المرأة وشرفها،ترتدي لباسا تقليديا رمزيا يسمى **taqendurt n sbuh** إضافة إلى الفضة التي تتزين بها،تنطلق في موكب جمعي إلى العينtala لجلب الماء في إناء خاص ،وبعد ملئه بالماء،تقوم بتشريب طفل صغير تفاؤلا بإنجاب طفل ذكر،تعود بعدها من العين في نفس الموكب أين يتم ترديد أغاني وأهازيج خاصة بهذه المناسبة .

بعد عودة العروس من نبع الماء،بقلة مملوءة بالماء،والتي يمكن اعتبارها رمزا للطهر والأمان،يقام سلوك طقسي يتمثل في قص الشعر على جبهة العروس وذلك باحترام قواعد هذا السلوك الطقسي والتي تتمثل في تقدم أخ العريس alwes ليقوم بقص خصلة من شعرها،ويتحدد المعنى الرمزي لهذا السلوك الطقسي في انضمام العروس إلى أسرة العريس،فهو بمثابة عقد عرفي خاص بهذا الإنتماء الجديد، إذ به تصبح من أفرادها ومقبولة لدى الجميع،كما يفصح هذا السلوك الطقسي عن حرص المجتمع التقليدي على نقاء المرأة وشرفها المرتبط بأصالة أهلها.بعد هذه العملية،يقام ما يسمى sbuh،حيث تجلس العروس مع العريس في المنزل لاستقبال المهنئين وهي فرصة للتعرف على العروس الجديدة.

في اليوم الثالث للعرس،تقوم أم العروس بزيارة ابنتها برفقة خالاتا وأخيها ،وتحمل برفقتها ما يسمى l3ada،في هذه الأخيرة نجد البيض المغلي،ومأكولات خاصة مصنوعة بالبيض تسمىtahbult وabeghrir إضافة إلى الحلويات التقليدية القبائلية المسماة بtihnunin n lesfendj. تتحدد دلالة هذا الطقس في ما توحي إليه هذه المأكولات من معاني،حيث أنا في مجملها رمز من رموز النمو والبركة وتحدد بذلك تفاؤل أهل العروس بأن ينمو بيت ابنتهم ويعلو شأنه وتكثر بركته،تتعمق هذه الدلالة حينما نستقرئ المغزى من توزيعه على العشيرة،حيث يطمح الأهل أن تنمو هذه العائلة ويكبر أفرادها ليشكلوا بقوتم عشيرة متحدة ومتضامنة.

نفسها المعاني الرمزية التي يمكن لنا استقراؤها وتأويلها من خلال السلوك الطقسي الذي يمارس في هذا اليوم،حيث تقوم العروس بتحضير أول وجبة تطلب منها من قبل أم زوجها tamghart is،وهذا تفاؤلا بأن يعلو شأنا في هذا الم ل بمثل انتفاخ المأكولات التي قامت بإعدادها.

في اليوم السابع،تزور العروس لأول مرة بيت أبيها مرتدية لباسا مميزا يتمثل في taqendurt n sbuh وذلك برفقة زوجها،ويحضر لهم عشاء خاص يبعث منه لأهل العريس،حيث تعتبر هذه الوجبة بمثابة العقد العرفي الذي يتولى مهمة توطيد العلاقات بين الأسرتين،لهذا يقال في التراث الشفوي الشعبي القبائلي:"tjem3iten tagulla d lemleh بمعنى شكل الغذاء رابطا رمزيا مقدسا بين الأسرتين.

في نفس اليوم،يتم إعداد عشاء خاص في بيت العريس،يتحدد هذا الأخير في كسكس خاص يعد بالحبوب والخضر الجافة التي تضمنها غربال العرس،والتي تم وضعها في الماء والملح لتنتفخ،ويتم توزيعه مع البيض المغلي الذي يتم جلبه من بيت العروس على كل أهل العريس وأقاربه،لهذا السلوك الطقسي مغزى دلالي له أبعاد عميقة،تتمثل في التفاؤل بأن يعلو شأن المرأة وتكثر ذريتها لتشكل عرشا بأكمله،وهذا ما يكنى له بالحبوب المنتفخة،البيض والكسكس...

من خلال ما تم التطرق إليه عن الطقوس ورمزيتها في الثقافة الشعبية القبائلية،نستطيع القول أن الـتمع القبائلي يعيش وفق نمط بسيط،تميزه الطقوس التي تصبغ مختلف العادات والممارسات اليومية والمناسباتية للأفراد،ولا تتوقف الممارسة الطقسية على البعد الظاهري البسيط،بل تحمل في فحواها دلالات عميقة لها صلة وطيدة بمضمون المعتقد الشعبي ورمزيته،يؤهلنا هذا في الوقت ذاته إلى القول أن الثقافة الشعبية القبائلية ثقافة طقوسية رمزية في كل عناصرها وأبعادها.

III-5-سيمياء الأشياء والفن ورمزيتها في الثقافة الشعبية القبائلية:

تعرف سيميولوجيا الأشياء بكونها لا تحصر بحثها في البعد الظاهري لنسق العلامات،بل أكثر من ذلك،تغوص بمقارباتنا في رمزيتها ،لتسلط الضوء على مختلف المضامين الإيحائية التي تنطوي عليها،ومن ثم تربط هذه المضامين بمكونات علاماتنا والبنية الوظيفية التداولية لها.

ولأن الثقافة الشعبية القبائلية تتداول العديد من العناصر والأشياء والتي لا تتميز بوظائفها وتركيبتها بقدر ما تملك في فحواها معان ضمنية عميقة الدلالة،فإن استنطاق رمزية هذه الأشياء يساعدنا على فهم ضمنية الثقافة الشعبية القبائلية،وبعدها السيميائي الرمزي.من أجل ذلك،سنحاول الوقوف عند العديد من العناصر المتداولة في هذه الثقافة بالتحليل والإستنطاق الرمزي وفق ما يلي:

III-5-1- رمزية اللباس في الثقافة الشعبية الأمازيغية:

قبل رسم معالم سيمياء اللباس في الثقافة الشعبية القبائلية،وقبل الإنطلاق في تحديد بنياته الدلالية الخاصة،لا بد من الوقوف على بعض الأسس النظرية لهذه السيمياء ،على اعتبارها المنهج الدلالي الذي عبره يتم استنطاق الأبعاد الضمنية التي ينطوي عليها المستوى العميق لأي تحليل سيميولوجي،وهنا نستهل مهمتنا هذه بالقول أن اللباس علامة سيميائية من نوع خاص ومميز،تسمح هذه العلامة برسم معالم الروح التي تسكن الجسد وتفاصيلها،كما أنها تحدد مجمل الملامح المميزة لأدوار هذا الإنسان مهما كانت طبيعتها وعمقها الدلالي[1].

---

[1]**Edgar Haulotte,<u>symbolique du vêtements selon la bible</u>, théologie 65 Aubier, éd Montagne, Paris,1964,p71.**

كما أن اللباس شفرة من الشفرات الإجتماعية الدالة،تسمح هذه الشفرة بترجمة مختلف القواعد الإجتماعية والنظم التي تنتهجها الجماعة،و تختزل في ذات الوقت مختلف القيم الإجتماعية والعرفية التي تمثل الرأسمال الرمزي لهذه الجماعة،الشيء الذي يجعلنا نقول أن اللباس بصفة عامة والقبائلي على نحو التحديد علامة من علامات الهوية الثقافية،على اعتباره صورة بصرية تعطي كيانا مرئيا لمختلف القيم الرمزية،كما أنه في ذات الوقت ينقل جزءا معتبرا من الإرث الثقافي لهذه الجماعة.[2]

وهنا نعود إلى واقع وثيق الصلة بذه الثقافة،ويتعلق الأمر بكون اللباس القبائلي علامة سيميائية ثقافية،وهو نمط من أنماط التمثلات الثقافية التي تحولت مع مرور الزمن إلى صورة إيقونية خاصة بذه الثقافة،أكثر من ذلك،يسمح اللباس القبائلي بالكشف عن هوية مرتديه،جنسه،مكانته الإجتماعية وعرفه،وهذا ما أشار إليه **Roland Barthes** حين قال أن:"**اللباس نظام من الدلالات،وهو نظام مغلق système fermé حيث أن اللباس ينغلق على جنس معين،وينصب حول استعمالات هذا الجنس،ومعاني هذا الاستعمال الرمزي".**[1]

تحيلنا وجهة النظر هذه إلى القول أن أول ما يميز سيمياء اللباس التقليدي القبائلي،وبغض النظر عن إحالته المرجعية إلى هذه الثقافة،إشارته إلى تجذر هذا التمع على أسس التمييز الجنسي بين الرجل والمرأة،ما من شأنه أن يؤهلنا للقول أن لكل واحد من هذين الجنسين لباسه الخاص والمميز،والذي يتواءم في فحواه مع طبيعة كل جنس ومكانته الإجتماعية،للتعمق أكثر في هذه الفكرة،نستطيع أن نقول أن لباس المرأة القبائلية يتأقلم بصفة أو بأخرى مع مختلف النشاطات التي تزاولها،حيث تجد نفسها وفي كل مرة مرغمة على ارتداء لباس يتواءم مع حركيتها المستمرة ونشاطها[2].

من شأن هذه الفكرة أن تدعم ما أشار إليه "رولان بارت " " Roland Barthes" في شأن سيمياء الدلالة ب (الوظائف/ العلامات) (fonctions_signes) حيث تستعمل و تدل في نفس الوقت،ويقصد في ذلك الأنساق ذات الأصل الإستعمالي،التي تتحول مع مرور الوقت إلى علامة لهذا الإستعمال.[3]

---

[2]**Danielle Cavaleri,Nathalie Cottin,<u>Au fil du temps Maya</u> ,Musée des tissus, Lyon,1999,p13.**

[1]**Frédéric Monneyron,<u>la sociologie de la mode</u>, Que sais-je ?deuxième édition, Paris,2010,p60.**

[2]**G,Laoust-Chantreaux,op cit,p53.**

[3]**Roland Barthes,<u>l'aventure sémiologique</u>, op cit,p,p81,82.**

يسمح هذا التحديد السيميائي للباس بالتعامل مع هذا الأخير كنسق رمزي دال،أو نظام مغلق ينطوي على مجموعة من الأنساق،ولعل أول الأنساق اللباسية التي تلفت الإنتباه في هذا الصدد،تلك المتعلقة بلباس المرأة،حيث يتكون هذا الأخير بصفة أساسية من"جبة"طويلة تضع لها حزاما على مستوى الخصر،بمساعدة حلي مصنوع من الفضة على شكل دائري،كما تضع خمارا خاصا تغطي به شعرها" timehremt "[4].

تعتبر الجبة،taqendurt أهم عنصر في هذا اللباس،حيث لا يميز الجنس فحسب،بل يكشف عن عمق ما هو متداول في هذه الثقافة،حيث أنه وعلى الرغم من التطور الزمني والتغير في الظروف الإجتماعية، لا تزال محل حفاظ و تقديس المرأة القبائلية،يتحدد شكلها في كونه عبارة عن فستان مطرز من الصوف،مفتوح على جهة الصدر و مغلق من الخصر إلى الجهة التحتية و ما يلاحظ عن هذا الفستان أنه عريض لحد يغطي فيه اليدين[5].

لا يعني هذا إقصاء العناصر الأخرى التي ينطوي عليها هذا النسق السيميائي،حيث ترتدي المرأة القبائلية في فصل الشتاء ما يسمى ب" axellal " و هو لباس خاص مصنوع من الصوف الأبيض، مطرز على شكل مستطيل دون خياطته في الجهتين،و مفتوح من جهة،و محكوم من الجهة الفوقية (الكتفين) بواسطة حلي خاص مصنوع من الفضة[1].

كما ترتدي المرأة موازاة مع هذا ما يسمى ب " talwat " التي تغطي الجسد في مجمله و هي في تصميمها تشبه " axellal " لكنها أقل اتساعا منه،كما أن " ddil "علامة مميزة ينطوي عليها النسق اللباسي القبائلي،يتميز بكونه مطرزا مصنوعا من الصوف،أقصر من"أخلاّل" مرتين،يتميز بنمط خاص من الطرز يكثر فيه التزيين بأنواعه المتعددة،و هو نوع من اللباس لا يغطي إلا الظهر،مضبوط بواسطة مسّاك خاص إلى الكتفين. و يوضع له خمار من الحرير على الجهة الأمامية[2].

لو حاولنا التعمق في الأبعاد السيميائية للباس المرأة في الثقافة الشعبية القبائلية،ألفينا أنه في ظاهره لباس خاص بالمرأة على اعتباره علامة جنسية،أكثر من ذلك،يكشف هذا اللباس عن نمط العيش في هذا المجتمع والذي يتميز بالبساطة والاعتماد على الفلاحة كمورد أساسي للعيش،ولا أدل على ذلك من كون معظم الألبسة مصنوعة من الصوف وبطريقة يدوية،وهذا بحد ذاته يكشف عن قيام الثقافة الشعبية القبائلية على

---

[4] **Ibid,p,p53,54.**

[5] **Makilan,op cit,p93.**

[1] **G,Laoust-Chantreaux,op cit,p57**

[2] **Ibidem**

الصناعة والحرف اليدوية التي تدعم أسس الاكتفاء الذاتي وتقوي مبدأ الإنعزال على الذات التي تحدث عنه**Pierre Boudreau** في كتابه **sociologie de l’Algérie**[*].

ومن المعاني الرمزية التي يمكن أن تكشف عنها سيمياء اللباس في الثقافة الشعبية القبائلية،تلك المتعلقة بمنظومة الأعراف والقيم والمحددة لبنية النسق العقائدي الرمزي لهذا المجتمع،يجعلنا هذا نتوقف عند رمزية بعض العناصر التي يتضمنها النسق اللباسي النسوي في هذا المجتمع،ويتعلق الأمر بالدلالات المعنوية العرفية الموكلة لكل من الحزامacamirأو agus .

يعتبر acamir من العناصر المهمة و التي لا يمكن الاستغناء عليها في اللباس النسوي القبائلي،حيث لا يقتصر بعده الرمزي في شكله على اعتباره مجرد حزام مصنوع من الصوف أو " tisfifin "تتفنن في صنعه النساء و تطرزه بواسطة ما يسمى "isura "، و هو طويل يربط مرة واحدة فقط على الخصر ولا تتوقف هذه الرمزية على وظيفته المتمثلة في رفع الفستان لتكوين ما يسمى ب " iciwi "و من ثم جعل الفستان مستقيما على مستوى الظهر،بل يتعدى ذلك إلى اعتباره علامة من علامات الأنوثة،وله رمزية بالغة في عمق هذه الثقافة يتحدد حقلها الدلالي في الوقاية،الحماية والخصوبة.

نجد نفس الدلالات ينطوي عليها ما يسمى ب " tisfifin " أو " agus " الذي يتميز بطوله إذ يتراوح ما بين ستة أذرع،ما يسهل لفه على مستوى الخصر ثلاثة مرات و نصف،و على الطرفين يتساقط ما يسمى ب "ticrurin "،و لا يجب أن تكون صفوف هذا الحزام عشوائية،بل تكون منتظمة،يمكن إحصاء ثلاثة من الأمام و أربعة من الخلف،هي القاعدة الأساسية لصنع هذا النوع من الحزام.وهنا نستطيع القول أن " agus " لا يتضمن دورا جماليا فحسب،بل يكشف عن دلالات نفسية عميقة المغزى في الثقافة الشعبية القبائلية،حيث كثيرا ما تستعمله النساء الحوامل لإخفاء حملهن،لاسيما و أنهن يشعرن بنوع من الإحراج في إبدائه أمام أبنائهن،وآبائهن،كما يسهّل عليهن عملية التنقل و العمل.[1]

كما أنه علامة من علامات المرأة المتزوجة،حيث يقتصر ارتداؤه عليها،الشيء الذي يؤكده طقس الدفن،حيث تعمد المرأة التي توفي زوجها بوضع حزامها على نعشه قبل الخروج لدفنه وهذا تأكيدا له على إخلاصها له في حياته،حيث أن ما يمكن أن تنجبه سيكون ابنه،وتأكيد في نفس الوقت على بقائها على هذا الإخلاص[2].

---

* **للمزيد من الإطلاع،عد إلى Pierre Bourdieu ,sociologie de l’Algerie,Que sais-je,huitiemme édition,56 mille,France,1958**

[1]**IBID,p58.**

[2]مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت.

من شأن هذه القراءة الرمزية أن تؤكد ما تشير إليه سيمياء اللباس في الثقافة الشعبية القبائلية،علىاعتباره ترى من اللباس:**"خطابا يكشف الواقع الثقافي للجماعة الإجتماعية وهو** في **ذات الوقت مرآة عاكسة لمل الإعتقادات والمعاني الرمزية الإجتماعية،وتمنح** في **ذات الوقت صورة رمزية ثقافية لمختلف مظاهر الحياة الإجتماعية"**[3]،من هذا المنطلق، يتضمن هذا الأخير ميزة خاصة لا نجدها فيما يسمى ب "acamir "،تسمح هذه الميزة بارتدائه من قبل المرأة الحديثة العهد بالزواج لمدة سبعة أيام،و يمكن لها أن تربط لباسها فيما بعد بحزام آخر،مثل " acamir ". يتضمنagus دلالة رمزية خاصة أرقى من رمزية الأول على اعتباره رمز من رموز الشرف و النقاءو العفة،حيث توصف المرأة المرتدية له بكونا تحفظ نفسها من الإنزلاقات الأخلاقية و تصون عرضها وتربطه كي لا يتم التعدي على حرمتها،بينما توصف المرأة التي لا ترتديه بكونا لا تلتزم بأصولها و مبادئهاو لا تصون شرفها و عرضها[4].

يشكل في ذات الوقت علامة من علامات النشاط والحيوية الذي يمكن أن تتصف به المرأة القبائلية حيث يقال في التراث الشفوي tbegsed gher lxedma بمعنى أنا حزمت نفسها استعدادا للنشاط والعمل الشاق،كما يقال للمرأة التي توفي زوجها bges agus بمعنى استعدي للعمل والمثابرة والنشاط لتربية الأبناء لوحدها وتعويضهم عن أبيهم[1].

يحمل الحزام في ذات الوقت دلالة وقائية، تسمح بحفظ المرأة من العين التي تجعلها لا تستطيع الإنجاب و تبعد عنها الخطر مهما كان نوعه،من شأن هذه الدلالة أن تؤكد بدورها الوظيفة الوقائية للباس والتي أشار إليها "**Marc-Alain Descamps**"،في مقال له يحمل عنوان"la psychologie des vêtements"،حيث ذكر أن اللباس يترجم بدواله الرمزية العديد من المعاني الوثيقة الصلة بالحاجات الأساسية للإنسان،سمح له هذا بحصر وظائف اللباس في:"الحمايةprotection،الحياء pudeur الزينةparure،الإتصال communication[2].

هذا،ويعد الخمار،"amendil" أو "timehremt " من العناصر المهمة في لباس المرأة القبائلية،يوضع على مستوى الرأس و لا يجب نزعه،حيث أن رؤية المرأة عارية الرأس من دون منديل مكروه،و يحمل دلالات سيئة،تتحدد في عدم الالتزام بالحياء والقيم القبائلية التي تستوجب العفة،الشرف،الحياء أمام الرجل

---

[3] **Eric Sommier,__essai sur la mode dans la société moderne__, questions contemporaines, éd L'Harmattan,Paris,2007,p84.**

[4]**مقابلة مع السيدة كساي فطيمة،مقابلة سبق ذكرها.**

[1] المقابلة نفسها،التوقيت نفسه.

[2]http://www.europsy.org/marc-alain/psyyet1/html/le 12/07/2011/16h/ **Marc-Alain Descamps, la psychologie des vétements.**

من خلال إخفاء الشعر[3]،يتحدد شكل هذه القطعة اللباسية في كونه -"timehremt - "مصنوعمن قماش مربع حريري،مطوي على شكل مثلث،على حوافه نجد خيوطا صغيرة من الحرير تتدلى بصفة متوازية عند وضعها على الجبهة "ticrurin"[4].

وعلى الرغم من الظروف الطبيعية والبيئة الجبلية الصعبة،نجد أن المرأة القبائلية،نادرا ما ترتدي الحذاء لا سيما في فصل الصيف،حيث تعد الأعراس الفرصة الوحيدة لارتداء هذا الأخير،و هذا لا يمنع من مشيها في فصل الشتاء حافية الرجلين وسط الثلوج، و إذا ما تمكنت من ارتدائه يكون مصنوعا من الجلد أو الخشب الذي ترتديه في ساحة الم ل، أو حذاءا مصنوعا من الحلفاء[5].

يمكن قراءة مسألة عدم ارتداء المرأة القبائلية للحذاء على رؤى زاويتين أساسيتين،تتحدد الزاوية الأولى في الظروف الإقتصادية القاسية التي يعيشها الـتمع القبائلي،والتي تحتم على المرأة عدم ارتداء الحذاء بحكم اقتصار نشاطها على الفضاء الداخلي"الم ل"ولا يرتدي هذا الأخير إلا الرجل الذي ينشط خارجه،كما يمكن قراءة هذا العنصر من زاوية أخرى تتحدد في طبيعة المكانة الإجتماعية الممنوحة للمرأة القبائلية،والتي تتميز بالتهميش والمعاناة،حيث يدل المشي من دون حذاء على كل هذه المعاني.

تؤكد هذه الفكرة حقيقة كون اللباس في جوهره المرآة الدلالية الكاشفة عن الوظيفة الإجتماعية والروحية للفرد داخل جماعته الإجتماعية،فهو بذا المفهوم رمز أو علامة مميزة لكل فرد،تتميز هذه العلامة في كونها تحدد رؤية الفرد لذاته وشخصه،وتكشف في نفس الوقت عن شخصية الإنسان وسلوكه ضمن الجماعة[1]،الشيء الذي يسمح لنا تأويل عدم ارتداء المرأة للحذاء بإحساسها بالتهميش الإجتماعي. وبما أن اللباس يسمح بشكله،نوع قماشه،لونه بتمييز الجماعة الوظيفية والثقافية[2]،التي ترتديه،فإن هذه القاعدة السيميائية تسمح لنا بمقاربة لباس المرأة القبائلية من منظور آخر "وظيفي"،ما من شأنه أن يكشف لنا نمط اللباس الذي ترتديه المرأة في مناسبات مختلفة،وهنا ،نستطيع القول أن المرأة القبائلية تمتلك في الغالب فستانين أساسيين،أحدهما خاص بالعمل سواء كان ذلك داخل البيت أو خارجه،و الثاني خاص بالمناسبات [3].

غالبا ما يصنع الأول من القطن، يتميز بطوله،يزين هذا اللباس من الجهة العلوية (الصدر) و الجهة التحتية (abru3) و في مؤخرة اليدين بأشرطة ملونة تسمى " tisfifin "أو izegzagen و من أكثر الألوان

---

[3] G,Laoust-Chantreaux,op cit,p 59

[4] Ibidem

[5] Ibidem

[1] Edgar Haulotte,loc cit .

[2] Zhang xinmu,la sémiologie du vêtement chinois, université de Nankin,

[3] G,Laoust-Chantreaux,op cit,p58

تداولا نجد: الأحمر، الأخضر، الأصفر،يوضع لهذا الفستان حزام على مستوى الخصر بطريقة يخرج فيه انكماش على مستوى الصدر يأخذ مكان الجيب، يسمى في الامازيغية ب " iciwi " و تحتفظ فيه النساء بأشياء متنوعة من أجل تحرير يديها من حملها[4].

من جهة أخرى، نجد أن لباس العمل خاص و محدد، تضع له المرأة إضافة إلى الحزام ما يعرف ب "lfudha" وهي قطعة مصنوعة من القطن و لها أشرطة:صفراء، حمراء، و سوداء تربطها على مستوى الخصر بواسطة جهتين منها،ويتمثل دوره في الحفاظ على الفستان من الأوساخ و التمزق خاصة في أشغال الحقول، إضافة إلى منع الرياح من رفع هذا الثوب[5].

هذا عن اللباس الوظيفي للمرأة القبائلية،أما فيما هو متعلق بلباس المناسبات،فنجده أكثر تطورا،يصنع في الغالب من الحرير،لونه أحمرأو أصفر و لديه يدين طويلتين من قماش مطرز بالخيط أو لآلئ صغيرة.

من شأن هذا اللباس أن يؤدي وظيفة اتصالية خاصة بالمرأة القبائلية،لا سيما إذا ما أخذنا بعين الإعتبار كون المناسبات الفضاء الإتصالي الخاص بالمرأة القبائلية والذي من خلاله تمرر رسائل الزواج،لذلك تتعمد على جعل لباسها أكثر إثارة للإنتباه بالحلي الفضي الذي ترتديه،وعبر مختلف الألوان التي يتضمنها،وهنا لا بد من العودة إلى ما انطلق منه Roland Barthes في تحديده لسيمياء اللباس حيث أشار إلى فكرة أساسية تتمثل في أن العلامة السيميائية تمثل اتحاد الدال مع المدلول،وهي قاعدة لسانية لا بد من تطبيقها على النسق اللباسي من خلال إقامة العلاقة بين ما هو طبيعي واجتماعي[1].

تسمح لنا هذه المقاربة بتحليل النسق اللباسي من اتحاد الدوال المشكلة للبنية النسقية له،وعلاقة هذا التمظهر البصري بعناصر الثقافة الشعبية القبائلية والمجتمع الذي يحتضن هذه الثقافة، يقودنا هذا إلى القول أن اللباس التقليدي القبائلي يتميز بقماشه الغني بالألوان،وهذه الأخيرة لا يقتصر بعدها الرمزي فيما هو مرئي،بل يتعدى ذلك لمساءلة مختلف الدوال الضمنية التي تغوص في جوهر الثقافة الشعبية،حيث يشير الأحمر في الثقافة الشعبية القبائلية إلى الحماية،البروز وهو أكثر الألوان لفتا للإنتباه،فهو لون الدم والنار،ويؤمن المعتقد الشعبي القديم بفضل هذه العناصر في خلق العالم،لذلك يرمز هذا اللون إلى الحياة والحرارة،كما يشير في الوقت ذاته إلى الحركية والنشاط وإلى المرجان المستعمل في الفضة[2].

---

4 **Ibidem**

5 **Ibidem**

1 **Roland Barthes, <u>système de la mode,</u> Aux éditions du Seuil, Paris, 1967,p217.**

2 **Ben Saleh Bachir,Khaider Salim, <u>Quelque réflexions sur les signes culturels, vers une interprétation sémiologique des couleurs</u>, Colloque internationale sur la sémiologie et le texte littéraire ,n 05, Algerie,sans date ,p490.**

كذلك يرمز اللون الأصفر إلى الحماية،الحرارة النشاط،فهو لون الربيع،ولون خاص ومقدس في الثقافة القبائلية،وهي كلها علامات تواصلية تشكل في تناسقها مع الحلي الفضي الذي ترتديه المرأة رسالة اتصالية،وهذا ما يتواءم وإحدى الوظائف الرمزية التي يؤديها اللباس والتي تحدث عنها Roland Barthes في قوله أن اللباس يسمح بخلق التواصل الفعال عبر تناسق العناصر المشكلة لبنيته من أشكال،رموز وألوان[3].

بما أن الموضة لا يمكن أن تكتمل دلالتها الرمزية من دون تزيين خاص بالجسد يلعب دوره الفعال في رسم المعالم الجمالية والثقافية للباس[4]،فإن للمرأة القبائلية نمطها الخاص في التزيين يطبع هذا النمط بخصوصيات هذه الثقافة المتميزة بالبساطة،والتلقائية،من هذا المنطلق،نجد أن المرأة القبائلية تقوم بتسريح شعرها انطلاقا من تقسيمه في الوسط ليظهر فيه خط وسطي يحدد جهتين متساويتين من الشعر،و لا تقوم بوضع ظفرات خاصة،بل تضع له نوع من الخيط المصنوع من الصوف بلون أخضر و أصفر و تربطه بمساعدة خيط قوي لتتحصل على كفتين ملفوفتين بخيط خاص،و تقوم بملاقاتهما بواسطة ما تبقى من الخيط إلى قمة الرأس،يسمى هذا النمط "تسكراف"[1].

تعتبر" tazult "من مساحيق التجميل الأكثر تداولا لدى المرأة القبائلية بواسطتها تقوم بتكحيل العينين،يتميز هذا المسحوق بكونه مصنوعا بطريقة يدوية حيث تحضر خليطا من هذه المادة " tazult " يتكون منأوراق شجرة النيلة و المسك، و تقوم بطحنهما و تمريرهما عبر قماش يخر ج منه تراب صغير يتم وضعه في قارورة صغيرة تحكم إغلاقها بواسطة غطاء مصنوع من الفلين،و عندما تريد المرأة استعمال هذه المادة تقوم بغمس غصن خاص في المادة المصنوعة و تضع هذا الغصن بين رموش عينيها،وهما منغلقتين.

يحبذ استعمال " tazult " لأنها تحمي العينين من مختلف الأمراض التي يمكن أن تصيبها، و يمكن لجميع أفراد الأسرة وضعها عند الإحساس بالتعب في العينين، كما توضع في الطقوس الخاصة بالأمطار " anzar "[2].

تتحصل المرأة القبائلية على اللون الأحمر الموضوع على شفتيها من جذر شجرة خاصة تسمى ب "agusin " كما تستعمل للحصول على نفس اللون جذور نبات تشتهر به المنطقة يسمى ب "uzzu " و تشعل المرأة عودا خاصا، جافا، يطلق رائحة منعشة و ذلك لتتحصل على رائحة " العنبر " التي تعطر بها

---

[3] **Roland Barthes, système de la mode, op cit, p40.**

[4]**Eric Sommier,op cit,25.**

[1]**G,Laoust-Chantreaux,op cit,**p61.

[2] **Ibidem**

ثيابا و دارها،كما تتحصل على اللون العسلي بواسطة قطعة من السكر التي تقوم بوضعها داخل كأس فوق الفحم لتنصهر، و السائل الذي تتحصل عليه تضعه فوق شفتيها ما يساعد على لمعانها[3].

ومن الطقوس المعتمدة في هذه العملية أنيمنع استعمال هذه المساحيق من قبل الفتيات الصغيرات مثلما يحضر استعمالها من قبل المرأة التي مات زوجها أو المرأة المطلقة.

يتحدد البعد الدلالي لهذا الطقس فيما هو مسلم به في العرف القبائلي،حيث لا يجب على المرأة أن تتزين قبل زواجها،ولا يحق للمرأة الأرملة أو المطلقة فعل ذلك،لأن هذا السلوك يعد مخلا بالأخلاق،ويصنف كرسالة خاصة بالمرأة تريد من خلالها إبراز جمالها أمام الرجل[4].

يمكن للنساء أن يتبادلن هذه المساحيق بطواعية تامة شرط أن لا تكون هذه الأخيرة من المرأة التي توفي زوجها أو المرأة المطلقة،أو المريضة، و ذلك خوفا من الفال السيئ وخشية أن يلحق بهن نفس ما لحق بهذه العينة،حيث أن هذه العينات من النساء مهمشات في المجتمع،ويعتبرن فالا سيئا فيه لدرجة التشاؤم بهن ووضعهن على هامش الحياة[1].

لا يتوقف جمال المرأة القبائلية على ما ترتديه من لباس،أو تضعه من مساحيق،بل يمتد ليشمل نمطا تجميليا يشكل في الثقافة الشعبية القبائلية رمزية خاصة،تؤهله لأن يكون صورة إيقونية مرتبطة بهذه الثقافة،وهي ما يعرف بالوشم،أو tictad,تنطوي الأوشام على عدة معان رمزية، لسببها نجدها محبذة لدى المرأة القبائلية، و الوشم عادة ذائعة الصيت في بعض المناطق، و غير متداولة في مناطق أخرى، و تتعدد أماكن وضع الوشم، حيث أن النساء يتزين بأوشام خاصة على الجبهة، الخد، الأنف، الذقن، الكفين الكتفين، الظهر، الرجلين، و لا تضع أية أوشام على بطنها.

تحمل بعض الأوشام جمالا و رونقا خاصا، أما البعض منها فلها قيمة صحية، حيث تستعمل لمعالجة بعض الأمراض و الوقاية منها[3].تحمل العلامات الصغيرة التي توضع في الوجه، على جهة الرموش أو فوق الأنف،رمزية خاصة، تدل على العشيرة، فيمكن على سبيل المثال تمييز النساء الأصليات من عشيرة "Ait Hichem ".توشم الفتاة ابتداء من سن الثانية عشرة أو الرابعة عشر، من قبل نساء متخصصات في هذه المهنة، و هن نساء أصليات من العشائر المجاورة.

---

[3] **Ibid,p62.**

[4] **مقابلة مع السيدة كساي فطيمة،مقابلة سبق ذكرها.**

[1] **Mouhand Khellil,la Kabylie ou l'ancetre sacrifié,op cit,pp 36,37.**

[3] T Rivière et J Fanblée ;les tatouages berbères dans l'Aurès, études et documents berbères ,n°06 ;ed Tifinagh,la boite à documents,1989,P67 .

على المرأة التي قامت بوضع الأوشام إتباع حمية غذائية خاصة، حيث تتفادى أكل الكسكس لمدة خمسة أيام تفاديا للاعتقاد السائد الذي يقول أن الحبات الصغيرة للكسكس تظهر مكان الأوشام، كما يجب عليها أن تتفادى شرب الحليب بسبب لونه الأبيض، على نقيض ذلك لابد من الإكثار من الخضر الخضراء لكي يخرج لونا على الأوشام و تصبح خضراء[2].

كنتيجة لكل هذا، تتحصل على الأوشام التي هي عبارة عن نمط من الرسم منعزل في جهة من جهات الجسم سواء كانت هذه الأخيرة: الجبهة، الذقن، الأنف، الكتفين، الرجلين، اليدين، الصدر، أين يتم رسم أجمل الأشكال و أكثرها دلالة، و منها نجد:

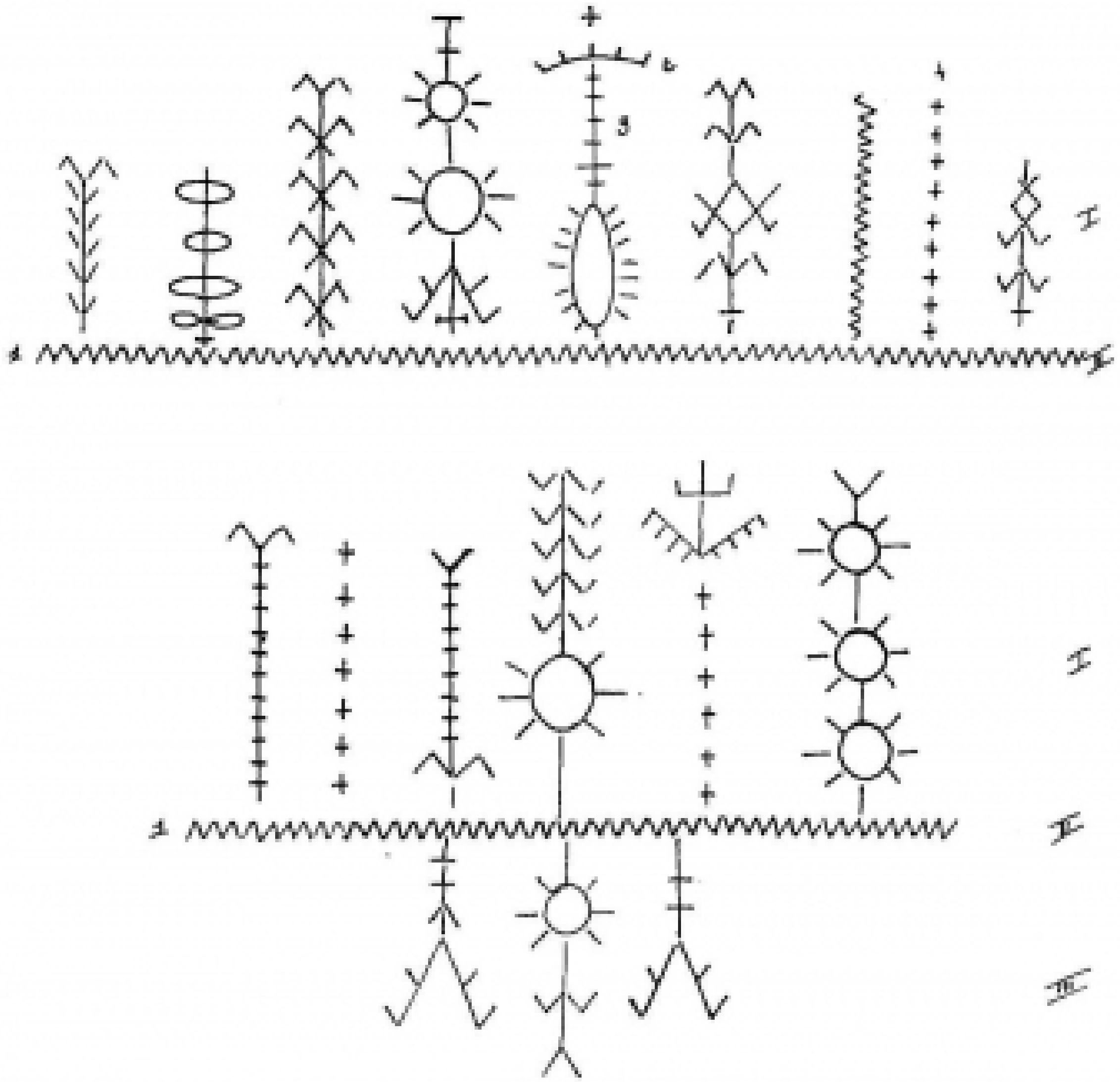
Tiberdeddac, afriwen, agerzin, Izan, lemri, tizulag, tigherdemt, azrem و تحمل دلالات خاصة و رمزية وثيقة الصلة بذه الأشكال، و تشبه في رمزيتها رمزية الزخارف الموجودة في الفخار، الزرابي، التزيين الداخلي للمنازل[3].

من الرموز المتداولة في الوشم نجد المذكورة في الأشكال التالية:

---

[2] J Herber,les tatouages Nord-Africains sont-ils bleus ouverts ?Revue Africaine n °72,Alger,1931,p66.
[3] Makilan,op loc cit

شكل يبين **أهم الرموز** المتداولة في **الوشم القبائلي:**



développements de tatouages sur les poignets.

I. avant-bras – II. poignet – III. dos de la main.

1. azrem (serpent) – 2. imced (peigne) – 3. agelzim (pioche) – 4. izan (mouches)

Tatouages de poignets.

هذا عن النسق اللباسي الخاص بالمرأة،أما فيما هو متعلق بالعناصر اللباسية الخاصة بالرجل،فنجده يلبس في الغالب قميصا أبيضا له أكمام طويلة و يضيف له سروالا عريضا في الجهة العلوية و ضيقا في الرجلين . يغطي نفسه بواسطة قميص خاص " taqendurt " أو " taqemgett "، طولها يصل إلى الركبتين برنوسا أبيض اللون في الغالب وهو اللباس الوحيد الذي يتم ارتداؤه من قبل الرجل القبائلي،حيث لا يتصف بالتنوع وتطوره بطيء جدا على عكس ما هو معروف لدى النساء من تطوير في تصميم لباسهن.[1]

يعتبر البرنوس من أهم الملابس و أكثرها رمزية ، و هو عبارة عن معطف طويل مصنوع من الصوف،له قبعة طويلة إلى الكتفين و مقعرة، ليس للبرنوس أكمام، و لا مكان لدخول الأكمام، و يعتبر لباس مميزا لسكان شمال إفريقيا، و يكون في الغالب أبيضا[2].

يلبس البرنوس في الشتاء، و في حالات البرد،و كذلك في الجنازة أو العرس.تقوم النساء بطرزه بواسطة الصوف، وصناعته تدخل ضمن الطقوس و التقاليد الشعبية،حيث أن أول ما تصنعه المرأة المتزوجة لزوجها برنوسا خاصا به، ومن الدلالات المرفقة بهذا الطقس نجد:الاعتزاز و الاحترام له.

يحمل البرنوس في طياته العديد من المعاني الدلالية الموغلة في قدم الثقافة الشعبية القبائلية،يدور حقلها الدلالي في:**"العزة، العفة، الرجولة، الهمة، الكرامة، الـ اهة، الحماية،الشهامة"**،لهذا يقال أن الرجل الذي يرتدي هذا اللباس يتسم بكل هذه الصفات،و بناء على ذلك تقوم المرأة يوم زواجها بارتداء برنوس أخ زوجها أو أبيهاو هذا دلالة على أنا فتاة شريفة قادرة على السير في نفس مسيرة أهلها أو أهل زوجهاو مؤهلة لأن تصون عرضها وعرضهم،و هو في الغالب أبيض لأن دلالة الشرف و النقاء تكتمل بهذا اللون.

يعبر هذا اللباس عن الأصالة،و معنى هذا أن الرجل الذي يرتدي هذا اللباس متأصل بتقاليده وطقوسه،يلبس حلتها ويسير وفقها ولا يحيد عنها،لأن القائم بهذا السلوك والمتناسي لأعرافه و أعراف أجداده،يحيد عن الطريق الصحيح يحتار و يتوه عن القيم الاجتماعية،ومن ثم ينعزل اجتماعيا،وكل الأمثال و الحكم تدعوا إلى ما يرمز إليهارتداء هذا اللباس .

لا تنحصر رمزية البرنوس في وظيفته الإستعمالية المتمثلة في حماية المرتدي له من قساوة الطقس وظروفه،إنما له رمزية خاصة تتمثل هذه الأخيرة في الأصالة و التمسك بالقيم الاجتماعية و لا غرابة في ذلك مادام لباسا متوارثا في الأسرة الأمازيغية يتلقاه الإبن عن أبيه و الأب عن جده و هكذا...فالرجل الأمازيغي الذي

---

[1] **Aouf Moukhalifa, op cit, P45.**

[2] **Aouf Moukhalifa, Ibidem**

يرث عن أبيه برنوسا خاصا بالعائلة،يشعر حينما يستلم هذا البرنوس أنه محمل بالعديد من الأسس و المبادئ المتعلقة بالأخلاق و الرجولة و التي لابد من الإلتزام بها[1].

و هي مسألة محددة في القيم و المعايير المكونة للثقافة الشعبية القبائلية من خلال العديد من تمثلاتها و من ذلك نجد الأغاني الشعبية حيث يقول أحدهم:[2]

Yedjayi -d jeddi abernus ترك لي جدي برنوسا

Abernus id ygga baba s برنوسا ورثه عن أبيه

Yenna d hedri t ghef amus نصحني بحمايته من الدنس

Ma yummes teghli lqimas فهو بدنسه يفقد قيمته

Fellas ur ttak afus حافظ عليه ولا تتخلى عنه

Magh arrettal n yiwen was ولا تسلفه ولو ليوم واحد

يعنى هذا أن البرنوس لباس متوارث أبا عن جد،وينطوي استلامه على العديد من القيم المعنوية الرمزية التي يبنى عليها المجتمع القبائلي،ويجب الحفاظ على هذه الأسس،القيم،و المعايير وحمايتها من الدنس،فالبرنوس في هذه الأغنية لا يرمز إلى اللباس ذي الأصل الإستعمالي فحسب إنما يتوسع ليشمل ارتداء مكارم الأخلاق التي لابد من الحفاظ عليها و عدم تناسيها.

يدل هذا اللباس التقليدي،في الوقت ذاته على الشجاعة و الإقدام و العزيمة،وهي في مجملها من صفات المروءةو الرجولة،و من شأنها أن تشير إلى الهيبة و المكانة المحترمة في المجتمع الأمازيغي،لاسيما في "tajmaat"* أهم المجالس الرجالية في القرية القبائلية أين يتم طرح انشغالات و اهتمامات و مشاكل القرية ومن يذهب إلى هذا المجلس من النادر أن ينسى ارتداء هذا اللباس،حيث يبين رجولة الرجل و مروءته، في هذا السياق ذكر الفنان القبائلي"**Matoub Lounes**"هذه الرمزية بقوله[1]:" لو ارتدى الأسود الصوف الأبيض عوض النعاج قليلون هم من يرتدي البرنوس*"

يقصد بكلامه هذا أن البرنوس لباس الرجل الشجاع،القوي و رمز إلى هذا الأخير بالإسم " izem " و ليس الرجل المتردد و الضعيف " ulli " والشجاعة من الشيم التي تعتز بها الثقافة الشعبية الأمازيغية.

---

[1] المقابلة نفسها،التوقيت نفسه

[2] **Hssen Abbassi,Abernus n jeddit , chanson kabyle.**

[1]Louenes Maatoub,chanson kabyle

*Tadut mellulen amar d izmawen maci d ulli it yesburen qlil wa ara yersen abernus

من العناصر اللباسية ذات الدلالة العميقة في النسق اللباسي الرجالي ،نجد القبعة،و تتنوع أصنافها و لكن دلالتها في الغالب واحدة تنطوي على تحمل المسؤولية التي من شأنها أن ترفع مكانة الرجل في عشيرته و قبيلته[1] فهو أولا و قبل كل شيء رئيس م له و المتحكم في إدارة شؤونه،و نجده في نفس الوقت رئيس قبيلته عشيرته،و جميع المسؤوليات الموكلة إليه ملقاة على عاتقه،و أهميته تكمن في اعتنائه با و أدائه لها.

كل هذه المسؤوليات مجسدة في الشاشية أو العمامة:tacacit_taqelmunt أو ta3mamt، و يعطي لها الأولوية كأولوية الرأس في جسد الإنسان على اعتباره أهم عضو فيه،و من هذا المنطلق،فإن رجولة الرجل تكتمل في ارتدائه لهذا العنصر اللباسي،وهذا في الوقت ذاته يدل على قدرته في تحمل الصعاب و أداء المسؤولية[2].

كما تدل في الوقت ذاته على الفئة العمرية لمرتديه،حيث يلبس الصغار في الثقافة الشعبية الأمازيغية ما يسمى ب " taqelmunt " لحمايتهم من البرد،و حينما يمارس الرعي،و ينشط في فلاحة أرضه يلبس "lemdella " التي تقيه من حرارة الصيف،و عند كبره يلبس" ta3mamt " الدالة على أنه من فئة المسنين،ومن حكماء القرية و رؤسائها: .imghar n taddart

من شأن هذه الرمزيةأن تؤكد دور اللباس في التعبير عن طبيعة الشخصية ومكانتها الإجتماعية،ويكشف في ذات الوقت نظرة الجماعة للحياة وتفاصيلها[3]،وعن الجماعة الوظيفية والوظيفة التي تمارسها،ويبرز ما توصلت إليه الباحثة Anne Hallander في دراستها عن دلالة اللباس وعلاقته بتاريخ الألبسة وتاريخ العلاقات بين الجنسين،حيث توصلت إلى أن اللباس الرجالي يصمم بطريقة تتواءم ورغبته في تبوئ مراتب اجتماعية جديدة وعالية [3].

يتميز الرجل القبائلي في نفس الوقت بكونه يقص شعره،ولا يحبذ تركه طويلا،حيث أن الشعر الطويل ينقص من هيبته و رجولته،بيد أنه لا يقص شواربه التي يتركها لتميز تقاسيم وجهه،و هي بذلك علامة من علامات الرجولة،حيث أن الرجل الذي يقص شواربه تنازل عن مكانته بين الرجال،و أنقص من قيمته كرجل فيها وتخلى في ذات الوقت عن تقاليده و تقاليد أجداده[4].

---

[1]**Aouf Moukhalifa, OP ; CIT, P46.**

[2]**Ibidem**

[3]**Edgar Haulotte,op cit,p149.**

[3] **Frédéric Monneyron,op cit,p60.**

[4]**Miloud Zaifi, Sémantique et symbolique de la barbe dans la culture populaire Marocaine, awal n° 29, S.P, 30/06.2004, P43.**

تصل قدسية الشوارب في ا لتمع القبائلي إلى أبعد من هذا الحد، حيث أن الرجل يجعل منها وسيلةأو رمزا من رموز الإلتزام بالعهد، ومن لم يلتزم بعهده يقال عنه:" الأحق له أن يحلق شواربه "[1].

تبلغ هذه القدسية مبلغ الحلف با، و الإلتزام بالوعد و الشيء المحلوف في شأنه،كما يوصف الرجل غير الملتزم بعهده بالخائن لرمزية شواربه، و يتم الدعاء له في الثقافة الشفوية الأمازيغية ب: ليحرق الله شواربك !!،بمعنى أنك لم تعط قيمة و قدسية خاصة لوعدك، لن يعطيك الله قدسية لرجولتك و سيحرقك.يمكن أن يفهم كذلك أن رجولتك لا معنى لها و قيمتها متدنية،حيث أنا مظهرية تتجسد فقط في شواربك التي من الأحسن أن تحرق كي لا ينخدع الناس بك[2].

يرتدي الرجل القبائلي في نفس الوقت الأحذية،على عكس المرأة التي تمشي في الغالب حافية، و يمكن إرجاع ذلك لأسباب عدة،أهمها المكانة المرموقة الممنوحة للرجل في ا لتمع الأمازيغي و التي تؤهله لأن يحافظ على نفسه من أي خطر محدق مهما كان نوعه و مهما بلغت درجة خطورته، و هذا ما نجده في دعاء الأمهات و الجدات لأولادهن الذكور و أحفادهن:" لن يصيبه إن شاء الله أي مكروه و لو كان هذا مجرد شوكة في رجله"*.

كما أن عالم الرجال "الفضاء الخارجي"يحتم عليه التنقل بحذاء خاص،يحميه من طبيعة هذا العالم القاسية لاسيما أثناء خدمة الحقول،و ذهابه للصيد أو الرعي أو السوق،و لو أن هذا يعني نفي مختلف نشاطات المرأة خارج الم ل،و التي تتعدد و تتنوع إلى حد تفوق في عددها نشاطات الرجل،عدا ذلك، فإن السبب الحقيقي لهذا التمييز يتمثل في طبيعة ا لتمع القبائلي المهمش للمرأة،والمعزز لمكانة الرجل و رفعته عليها في ا لتمع.

اشتهرت الثقافة الشعبية القبائلية بنوع خاص للحذاء يتمثل في " arkasen" و هو مصنوع من الجلد و تتم خياطة أطرافه بواسطة شعر ذيل الحصان أو النبات البري المسمى " adles ".

استنادا على كل ما تم ذكره حول اللباس التقليدي القبائلي،وأبعاده السيميائية المختلفة،نستطيع القول أنه بسيط التصميم في جوهره و كثير الدلالات التي يمكن لها أن تترجم العمق الثقافي لهذا ا لتمع،من شأن هذا التعدد الدلالي أن يجعل منه نصا ثقافيا غنيا بالرموز التي تؤهله لأن يكون مجالا خصبا للتحليل السيميائي.

---

[1] **Ibidem**

[2] **مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت.**

*N callah ur t ettagh ula dasennan n udar

III-5-2- سيمياء الغذاء ورمزيته في الثقافة الشعبية القبائلية:

يتمتع الغذاء برمزية قدسية خاصة في الثقافة الشعبية القبائلية،و يعود السبب في ذلك إلى اعتباره نمطا اتصاليا ودلاليا يحمل في فحواه معاني عميقة الدلالة تستمد أبعادها من طبيعة هذه الثقافة من جهة وخصوصية المجتمع الذي تبناها من جهة أخرى.

لهذا،فإن الحديث سيمياء الغذاء في هذه الثقافة يستوجب علينا الإشارة إلى مورده الأساسي،الشيء الذي يجعلنا نقول أن المجتمع القبائلي يتمتع بنظام غذائي خاص يعتمد في مجمله على الإنتاج المحلي وأسس الإكتفاء الذاتي ما من شأنه أن يقودنا للقول أن الإنسان في هذا المجتمع يصنع غذاءه بنفسه وهي العملية التي تتولى مهمة تعميق هذا البعد القدسي وتقوية دلالاته ،لا سيما إذا ما أخذنا بعين الإعتبار أن بين الإنسان القبائلي والغذاء تواصل دلالي ثري بالأبعاد والإيحاءات الضمنية[1].

لعل أول ما يمكن أن نقوله في هذا الشأن أن الغذاء –حسب ما تشير إليه سيمياء المعتقد الشعبي القبائلي- عنصر سحري يستلهم قوته من قدرته على لم شمل المشتركين في تناوله،لدرجة يخلق فيهم عاطفة خاصة وميل إلى التعامل الإيجابي وإدامة التواصل في إطار الإحترام بين الأفراد[2]،معنى هذا أن الغذاء يتكفل بجعل متناوليه في اتفاق أو عقد رمزي لا بد من احترام قدسيته،ولا يجب مهما كانت الأحوال نقضه،وكثيرا ما يقال في التراث الشفوي الشعبي القبائلي" tjem3item tagulla d lemleh"،معنى هذا أن الغذاء والملح جمعهم وتقاسموا معا قدسية هذا العنصر الذي يوحد بينهم في السراء والضراء .

فتقاسم غذاء مشترك فرصة للقضاء على الخلافات مهما كانت طبيعتها، ومن ثم فتح صفحة جديدة أساسها التفاهم والأخوة،الشيء الذي يجعل الأفراد يميلون كلهم للمشاركة في هذه الوجبة التي يقال عنها أنها تقضي على الحقد الذي يسكن النفوس.

إلى جانب هذا،يكتسي الغذاء في الثقافة الشعبية القبائلية ميزة خاصة تؤهله لأن يكون ناقلا لمختلف الطاقات الطبيعية الغير مرئية،وتنقل هذه الأخيرة إلى ثنايا الجسد الإنساني عبر ما سخرته الطبيعة من خيرات،كما ترقى به القدسية لأن يشخص في المعتقد القبائلي،ويرمز إلى هذا التشخيص من خلال اعتباره يتضمن في طياته روحا تتمتع بكل ما تتسم به الروح البشرية من صفات،والتي تستوجب على الإنسان احترامها والحفاظ عليها وعلى حرمتها،الشيء الذي استوجب طقسا عميق الدلالة وذا أبعاد سيميائية خاصة يتمثل في منع رمي الغذاء إلى النار،لتفادي احتراق هذه الروح،أكثر من ذلك،يصنف هذا السلوك

---

[1] **Makilan,op cit,p50.**

[2] **Ibidem**

ضمن المخالفات التي يمكن أن تمارس في حقه،وتعادل درجتها درجة قتل روح الحيوان ،أو إيذاء إنسان،أكثر من ذلك،الخطورة تزداد لدرجة التشاؤم بانقطاع الرزق عن الم ل،وانعدامه في المحاصيل أو جفافه،بسبب غضب القوى المقدسة التي تسهر على حماية الروح التي تسكنه[1].

كما أنه يمنع بأي حال من الأحوال رمي الغذاء في الأماكن الوسخة لأن هذا اعتداء على قدسيته وروحه،ومن ثم ينتج عن هذا الإعتداء إذهاب بركة الغذاء والقضاء عليها.

بناء على ذلك،نستطيع القول أن دلالة الغذاء لا تنحصر في الوظيفة الإستعمالية له المرتبطة بالحاجات البيولوجية،بل تتعدى هذا الحقل النفعي إلى أبعاد ضمنية رمزية وثيقة الصلة بخصوصية المعتقد الشعبي القبائلي والمخيال الرمزي الذي يؤطر هذا المعتقد،كما أن للبعد التداولي دوره الفعال في تشكيل رمزية هذا العنصر والحفاظ عليها،أو تغيير دلالاتا،الشيء الذي يميز الأغذية ويحدد لها أبعادا وظيفية رمزية،تكمل قدسية الطقوس وتدعم فعاليتها،كما أنا تشكل حقلا دلاليا خاصا با ينطبق مع طبيعة الطقس وخصوصيته ومغزاه.

لتدعيم هذه الفكرة ،يمكن الإستشهاد بمختلف المأكولات التي يتم تحضيرها في مناسبات طقوسية والمسماة بasfel،ف"أسفل"كما يعرف في سيمياء الطقوس الأمازيغية سلوك طقسي يراد به دفع الضرر من خلال إعداد وجبة يلتمس منها إرضاء الأرواح المقدسة،وطلب الغفران منها ومساعدتا في دفع الضرر الذي يمكن أن يلحق بالأفراد،لا يمكن لهذا السلوك أن يتم من دون ذبح ديك أو دجاجة،حيث أن الأرواح المقدسة-وفق ما هو مجسد في المعتقد الشعبي القبائلي-تحبذ الدم،وتعيش به،لذلك يتم إسالة دم الحيوانات لإرضائها من ثم تفادي الأخطار الناجمة بحثها عن هذا العنصر[2].

بناء على هذا،وعكس وجبات عقد الصلح بين الأفراد،ينصرف الناس عن وجبة دفع الضرر ويتفادون بقدر المستطاع تناولها قبل التأكد من تناول أهل الطقس لها،حيث ساد الإعتقاد في الثقافة الشعبية القبائلية أن الخطر يتبع الغذاء،يخرج من م ل الأسرة التي أدت الطقس،لينتقل إلى الم ل الذي دخل إليه هذا الغذاء،ويستقر فيه من جديد،من أجل هذا ولتفادي هذه النظرة التشاؤمية،يحبذ تقديم الغذاء للكلاب أو القطط،أو رميه في مكان نقي"صخرة،أو تربة نقية"لتأكله الحيوانات البرية[3].

---

[1] مقابلة مع السيدة كساي فطيمة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت.

[2] **Germaine Laouste-Chantreaux,kabylie coté femme,op cit p67**

[3] مقابلة مع السيدة كساي فطيمة،مقابلة سبق ذكرها.

لا يتوقف البعد الرمزي للغذاء في الثقافة الشعبية القبائلية عند هذا الحد،بل أكثر من ذلك،تمتد هذه الرمزية لتشمل مختلف المأكولات التي يتم إعدادها في المناسبات الحزينة،حيث أنه المفهوم الإيحائي السلبي لهذه المناسبات يمتد ليضفى على الغذاء مما يجعل تناوله يشكل خطرا على صحة الأفراد الجسمية والروحية.

يمكن أن نستقرئ هذا من البعد السيميائي للطقس الوثيق الصلة بالكسكس الذي يعد في الجنازة،ويحدد فحوى هذا الطقس في منع تقديم الغذاء من قبل الفتيات الغير متزوجات يوم حدوث جنازة في بيوتن،حيث أن فعل هذا يشكل خطرا عليهن يمكن أن يمتد ليقضي على عذريتهن ويربطهن عن الزواج،أكثر من ذلك،يقال أن فعل هذا تنتج عنه آثار العقم المؤقت أو الأبدي مما له العديد من العقبات السلبية على مستقبل هذه الشريحة[1]،كما يوجد اعتقاد شعبي يمنع الطفل الذكر من تناول كبد الدجاج يتمثل هذا الأخير في التأثير السلبي لهذا العنصر على شخصية الطفل والذي يجعله متخوفا مترددا فاقدا لشجاعته مثل الدجاج[2].

توجد العديد من المواقف التي من شأنا أن تؤكد الدلالة العميقة والقدسية للغذاء في المعتقد الشعبي القبائلي،كما أنا في ذات الوقت،لها القدرة على تأويل فعاليتها ومن ثم تأكيد الطابع السحري لها،يتعلق الأمر هنا بالقوة السحرية للغذاء والتي تجعله لا يؤكل من قبل الشرائح الضعيفة البنية،والقليلة الصحة خشية انتقال هذه القوة إليها ومن ثم إيذائها بأي شكل من الأشكال،لعل أبرز الأمثلة دلالة على ذلك،منع تناول الحليب الذي تدره البقرة أو المعزة طوال سبعة أيام من ولادة العجل من قبل الحديثات الزواج ،والأطفال الذين تقل أعمارهم عن السنة،كما لا تستعمل الأواني التي يتم فيها وضع هذا الحليب[3]،والسبب في هذا أن هذا العنصر مسكون من قبل قوى قدسية سحرية يمكن لها أن تقتل الأطفال وتقضي على خصوبة المرأة فتصاب بالعقم[4].

لا تتوقف رمزية الغذاء على طابعه القدسي وحرمة الروح التي تسكن في مكوناتا بل يتعدى هذا البعد إلى نطاق دلالي آخر يتميز بالبعد الإيجابي للقوة الرمزية التي تسكن هذه العناصر أو هذه المأكولات، وهي الصفة التي تضفي على الغذاء صورة معنوية إيحائية ترتقي به إلى درجة التفاؤل بقوته وفعاليته،والمفهوم الإيحائي المرفق به. يمكن تدعيم هذه الفكرة بالأبعاد الدلالية الإيجابية المرفقة بالعديد من الأغذية

---

[1] **Germaine Laouste-Chantreaux,op cit,p**

[2] مقابلة مع السيدة كساي فطيمة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت.

[3] **Ibidem**

[4] **مقابلة مع السيدة سناسل زهرة،امرأة مسنة من قرية أيت سلال بلدية بوزقن،ولاية تيزي وزو،يوم 15 فيفري 2011 على الساعة الخامسة مساء.**

الطقوسية،ولا أدل على هذا مما هو متداول في طقس الزواج،حيث يتناول المتزوجان في أول وجبة تجمعها "الكسكس،البيض ،الفطائر"*".

يتحدد المغزى من هذا الإختيار في المعاني الرمزية المرفقه بكل عنصر من هذه العناصر،الشيء الذي يجعلنا نقف عند إيحاء كل واحد منهما،وعلاقة هذا التأويل الرمزي بأبعاد الثقافة الشعبية القبائلية،فالكسكس في هذا الطقس كناية عن الأولاد،والبيض تمثيل للتكاثر ،والفطائر رمز من رموز الخفة،النمو،الحيوية والسرعة،وعند التركيب الدلالي لهذه التأويلات الرمزية،نستطيع استقراء المعنى الرمزي الخفي وراء هذا السلوك الطقسي والمتمثل في التيمن بأن يرزق الله المتزوجين بأولاد بعدد حبات الكسكس وبسرعة وخفة كخفة الفطائر والبيض في هذا يدل على التكاثر وهو العلامة التي تحدد التدفق الدلالي للمعني ليحصره في معنى واحد.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أننا في تأويلنا لهذا السلوك الطقسي استندنا على ما أشار إليه Claude Lévi-Strauss عن الطقس حيث قال أنه يتكون من مجموعة متنوعة من السلوكات الطقسية التي تشكل بنية متكاملة متنوعة الدلالة،ولدراسة هذه البنية لا بد من الوقوف على الدلالة الرمزية لكل وحدة أو سلوك طقسي على حدة ومن ثم المقارنة بين مختلف التأويلات المتعلقة بمختلف الوحدات والربط بينها للحصول على المعنى الكلي للبنية الطقسية[1]،وهي بذلك نموذج تحليل من نماذج النظرية البنيوية،التي استعاب مبادئها ليطبقها على الطقس وبا شكل قاعدة أساسية في سيمياء الثقافة .

إلى جانب هذا،يمنح للغذاء دلالات رمزية أخرى في الثقافة الشعبية القبائلية يصعب حصر حقلها الدلالي لكنها تنصب في مجملها في قالب واحد يتمثل في الكرم والود،فلو بقينا في تحليلنا لهذه الأبعاد عند طقس الزواج،نلاحظ أنه لا بد على كل من تم استدعاؤه للعرس أن يحضر معه هدية خاصة تتمثل في الغذاء[2].

ليست هذه الحتمية الإجتماعية إلا عرفا يستمد قوته من سعي الإنسان القبائلي إلى الحفاظ على كرامته وشرفه،وتدعيم حيائه،حيث أنه من المخجل حضور عرس من دون استكمال هذا العرف الإجتماعي الذي يسمى:tarkuct ،أو lehna،وتتحدد هذه الأخيرة في مجموعة من العناصر الغذائية المتمثلة في:"**اللحم،البيض،القمح،الزبدة،العسل،الدقيق،السكر...**"تحدد قيمة كل عنصر المستوى الإقتصادي

---

*tihnunin n lesfendj

[1] **Alain Delrieu,op cit,p73.**

[2] **مقابلة مع السيدة كساي فطيمة،مقابلة سبق ذكرها.**

لصاحبها،لكنها ومهما كانت قيمتها علامة من علامات الرجولة والحفاظ على الشرف "nnif" على اعتبارها الركيزة الأساسية التي تبنى عليها القيم المتأصلة في المجتمع القبائلي،وهي في ذات الوقت،تعبير رمزي عن مشاركة العائلة في فرحها وتمني الخير والهناء لها،ولا أدل على ذلك من معنى الإسم الممنوح لهذا الطقس والمتمثل في الهناء.

يوجد ما هو شبيه بهذا الطقس في المناسبات الحزينة،كالوفاة،المرض،حدوث أي كارثة طبيعية،حيث أنه لا بد من تعزية العائلة وعيادة المريض والوقوف إلى جانب المتضرر معنويا من خلال زيارته وماديا عبر إهدائه عناصر غذائية من شأنها أن تشكل له تعويضا عما أصابه.

لا تتوقف سيميولوجيا الغذاء في الثقافة الشعبية القبائلية عند استقراء معاني الطقوس المناسباتية وربطها بالدلالات الرمزية للعناصر الغذائية فحسب،بل يتعدى ذلك إلى مواطن أخرى يكون فيها الغذاء علامة من علامات البنية الإجتماعية والعلاقات التي تشكل ما يسمى بالتفاعل الإجتماعي،وهنا لا بد من الوقوف عند نظام الغذاء في المجتمع القبائلي والذي يشكل صورة من صور التمييز الجنسي والسيطرة الذكورية التي تحدث عنها "**Pierre Bourdieu**" .

معنى هذا أن الجنس واحد من محددات نوعية الغذاء في الثقافة الشعبية القبائلية،حيث نجد في هذا الصدد أن النساء أقل حصولا على الغذاء الجيد والكثير من الرجال،حيث لا يأكلن إلا ما يسمى akerfa أوaglas,taberbuct, ahenhut; وهما نوع رديء من الدقيق يتكون من قشور الشعير وبقايا القمح المطحون،في الوقت الذي يأكل فيه الرجال الكسكس الجيد وما هو محبذ من أكل وفواكه،كما أنهن لا يملكن الحق في التنويع فيه أو الإكثار منه في الوقت الذي تسعى فيه على تقديم أحسن ما لديها للرجل.

وبما أن طبق الطعام -حسب ما أشار إليه Roland Barthes -لوحة رمزية معقدة الرسومات ومتنوعة الدلالات،على اعتباره الإطار العام الموجه للوحة الفنية والذي يتضمن داخله عناصر متنوعة غذائية،أواني،...كل هذه العناصر تتكامل دلالتها لتشكل معنى اللوحة الفنية،التي يرسم أبعادها هذا الطبق[1]،فإنه وفق هذا التقديم يمكن استقراء العديد من الأبعاد والتوجهات التي تكشف عن مختلف العادات والقيم المعنوية والرمزية المشكلة لهوية الجماعة الإجتماعية والنمط الرمزي التعبيري لثقافتها [2].

من شأن هذه المقاربة السيميولوجية للغذاء أن تقودنا لكشف الرموز الدلالية والثقافية الكامنة وراء البنية الرمزية لنمط التقديم في الثقافة الشعبية القبائلية،والتي تكشف في عمقها الدلالي عن النمط القيمي المثالي

---

[1] **Roland Barthes,<u>l'empire des signes</u>,Skira les sentiers de la création,Champs Flammarion,Genève,1970,p19.**

[2] **Ibid,P20.**

للمجتمع القبائلي،يقوم هذا النمط في تقديس الغذاء وجعله واحدا من الأنساق العلاماتية الدالة على نمط العلاقات الإجتماعية والقيم التي تجتمع معانيها في التضامن العضوي والمشاركة الجماعية.

يمكن تدعيم هذه النقطة بما تذكره العديد من المراجع والشواهد في هذا السياق،حيث يجتمع جميع أفراد الأسرة حول طبق واحد لا سيما في فصل الشتاء إذ يتم البقاء حتى ساعات متأخرة للإستفادة من الرماد الساخن المتبقي في الكانون،كثيرا ما يملأ هذا الطبق المسمى بImetred بالكسكس المحلى بأنواع الخضر المتوفرة في هذا الموسم ،يوضع على الأرض،وبجانبه إناء مليئ بمرق هذا الكسكس،وإناء آخر مليئ بالماء أو اللبن،إضافة إلى بعض الملاعق الخشبية المتوفرة،ولا يثير عدم وجودها مشكلا،حيث يحبذ الأكل ب "الأصابع"ولا يأكل من هذه القصعة إلا الرجال بينما تنتظر النساء أدوارهن.

يمكن اعتبار هذا الوصف الظاهري علامة أولى "تعيين"dénotation"لقراءة ضمنية أو للمستوى الثاني"تضمين" " connotation "المراد به الهدف الخفي لأي تحليل سيميولوجي،والذي من شأنه أن يناشد مختلف الأبعاد الثقافية،الإجتماعية والرمزية المرتبطة بالنسق المراد استنطاق دلالته[1].

يقودنا هذا إلى القول أن الأكل في قصعة واحدة علامة من علامات التراحم والتضامن والتآخي،الذي يتمتع به ا لتمع القبائلي ويمتد إلى جميع السلوكات التفاعلية بين أفراده بما في ذلك الغذاء،أكثر من ذلك يشير الأكل بالأيادي إلى القيمة الرمزية المضافة للغذاء والمتمثلة في التقديس،والإحترام،والتفاعل الجسمي المدعم للتفاعل الروحي بين الإنسان والغذاء والذي يرقى به إلى أن يكون جزءا لا يتجزأ من حياة الإنسان ينقل إليه عبر لمسه كل معاني الإحترام والتقديس.

من جهة أخرى،نجد أن نمط التغذية وطريقة الأكل تمتد لتكشف مجددا عن بنية العلاقات الإجتماعية وطبيعتها بين الرجل والمرأة في الثقافة الشعبية القبائلية ،ويقودنا هذا إلى القول أن النساء يأكلن لوحدهن بعدما يفرغ الرجال من أكلهم،ولا يتناولن إلا "البربوشة"أو ما يسمى في القبائلية taberbuct أو akerfa أو كسرة البلوط aghrum n ubellud وهي كلها وجبات رديئة من حيث القيم الغذائية الصحية التي تنطوي عليها،ويتوضح هنا جليا التمييز الجنسي كما يتوضح العمق الدلالي لتمييز الرجل عن المرأة في الثقافة الشعبية القبائلية والذي يمتد ليشمل الغذاء وهو أبسط حاجة بيولوجية للإنسان يختلف نمط إشباعها في هذه الثقافة باختلاف الجنس.

لا ننسى في هذا الصدد أن عملية تناول الغذاء تسير وفق نمط خاص،من خلاله يمكن استقراء العديد من السلوكات التي تعود ضمنيتها إلى عمق الثقافة الشعبية القبائلية،حيث أنه سواء بالنسبة للرجال أو تعلق

---

[1] **Roland Barthes, Rhétorique de l'image, Communication,ed seuil ,novembre,1964,p08.**

الأمر بالنساء،يجب انتظار شروع الشخص المسن في تناول أول لقمة له،كي يحق للآخرين مد أيديهم إلى القصعة التي يلتفون حولها،من هذا المنطلق،ينتظرون كلهم قول هذا الشخص:**"باسم الله"**علامة من علامات دعوتم للشروع في الأكل،عند الإنتهاء،يضع هذا الشخص الملعقة على حافة القصعة ويتبعه البقية ليضعوا بدورهم ملاعقهم،وله الحق في الشرب من الجرة قبل البقية،وهنا ينطق الجميع ليقولوا له "بالصحة !" "sahha !" ليجيب :"ليديم الله صحتكم !" "ad k nisehhi rebbi !" وأي مخالفة لهذه القاعدة الغذائية يعد صنف من أصناف التربية السيئة والأخلاق المنبوذة،كما أنه لا يجب بأي حال من الأحوال أكل الفرد في غير الموضع المقابل له،وليس لديه الحق في تغيير مكانه أو حقه من اللحم،و آداب للأكل متأصلة في الثقافة الشعبية القبائلية[1]

تمتد رمزية الغذاء في الثقافة الشعبية القبائلية لتستوحي ضمنيتها من القيم المرفقة بالوجبات المختلفة،وهنا لا بد من الإشارة إلى أن وجبة العشاء أي imensi[*]بالقبائلية،أهم وجبة،والسبب في هذا قدرتا على لمّ أفراد الأسرة بعد يوم كامل من الجد والتعب،لهذا تتطلب إعدادا خاصا وتحضيرا جيدا يكون في الغالب متمثلا في الكسكس أو الحساء tbix "tabuftats,tifdirin,acebbad, ti3esbanin…."أي العجائن،ومن المكروه تناول الأغذية المرافقة بالكسرة في هذه الوجبة لأنه يتفاءل بها سلبا فهي رمز من رموز الجفاف وفال سيء على الخصوبة[2].

أما وجبة الصباح،"الفطور" " lefder "، فهي وجبة مقتصرة على الرجال على اعتبارهم ينشطون في الفضاء الخارجي،تتكون هذه الوجبة مما تبقى من أكل العشاء السابق أو الكسرة وزيت الزيتون،بينما تكتفي المرأة بشرب الشاي أو القهوة،وتؤكل في منتصف النهار أو imekli مختلف الأطعمة التي يتم تناولها بالكسرة،بينما يكتفي الأفراد في اللمجة tanalt باللبن أو الرائب والكسرة،أو بزيت الزيتون والتين الجاف،وتقتصر هذه الوجبة على الرجال والأطفال فحسب[3].

الحديث عن الغذاء في الثقافة الشعبية الأمازيغية يستحضر بالضرورة الكسكس،على اعتباره من أهم المأكولات العريقة فيها ما يقتضي منا تصفح رمزيته وفق ما يلي:

يعتبر الكسكس من المأكولات الشعبية التي تنفرد بها منطقة شمال إفريقيا،له تاريخه الذي يتسم بالعمق الدلالي،فهو قبل كل شيئ علامة من علامات الهوية الأمازيغية،تعود جذوره الأولى إلى النوميديين، وهي

---

[1] **Germaine Laoust-Chantreaux,loc cit**

*

[2] **مقابلة مع السيدة كساي فطيمة،مقابلة سبق ذكرها.**

[3] **المقابلة نفسها.**

مملكة أمازيغية قديمة ،ويصعب في هذا تحديد التاريخ الحقيقي الذي ظهر فيه لذلك نجد تأويلات أخرى ترجع هذا العنصر إلى الحضارة الرومانية،أين تطورت زراعة القمح،ولا ننسى في هذا الكتابات التي تشير إلى تداول هذا العنصر الغذائي من قبل الأمازيغ في فترات ما قبل الميلاد،حيث يطهى بالفوار ما من شأنه أن يخلق نمطا جديدا لطبخ القمح في هذه المنطقة[1]،اشتق هذا الإسم من الضجيج الذي يحدثه الغربال عند فتل حباته والمتمثل في« **keskes** » ومن هذا الصوت،أخذ الكسكس تسميته كطبق يشتهر به سكان شمال إفريقيا[2]، يعتبر الكسكس الغذاء المرافق للإنسان في العديد من مراحل حياته،سواء تعلق الأمر بميلاده أو وفاته،فرحه أو قرحه،وهو بهذا المفهوم رمز من رموز التعايش والتضامن بين الأفراد[3].

إنها الفكرة التي أشار إليها **"مولود فرعون"** في كتابه:"ابن الفقير"**"le fils du pauvre"**حيث قال أن الكسكس كان على الدوام الغذاء المرافق للإنسان في جميع تفاعلاته اليومية،مهما كانت طبيعتها،وهو في ذات الوقت الطبق الذي يعمل على تذويب الطبقات الإجتماعية ولم شمل الأفراد حول قصعة واحدة،يتم من خلالها تقاسم هذا الطبق بكل تواضع وتآزر،نجد هذا في الأفراح،حيث يقدم للناس تعبيرا عن السعادة والفرح بمجيئهم ومشاركتهم أهل العرس في فرحهم،كما يتم التفاؤل بالبركة التي تنبع عن هذا العنصر بفعل نموه وتكاثر حباته بعد انتفاخها،كما أنه في ذات الوقت غذاء التآزر والعزاء ومشاركة الغير في محنته،ويتجلى هذا من خلال تقديمه في المآتم والأقراح[4].

فالكسكس بهذا المفهوم من أهم رموز المودة والتراحم بين أفراد المجتمع،له مكانته الخاصة فيه،حيث يعمل على لم شمل أفراد الأسرة ،وهو من هذا المنظور شفرة اجتماعية من شأنها أن تكشف عن الثقافة القبائلية ومبادئها الخاصة،وهو بذلك في المخيال الإجتماعي القبائلي شبيه بطبق الأرز بالنسبة لشعوب الصين،حيث يشكل معه إيقونة ثقافية من نوع خاص،حيث أنه بمجرد ذكر الكسكس،تتبادر إلى الذهن الثقافة الشعبية القبائلي.

---

[1]: **http://www.esa.univ-lille2.fr/fr/la-recherche/pole-de-recherche-en-marketing/axe-ethnos.html)). Amina Beji-Becheur,couscous connection,l'histoire d'un plat migrant.**

[2] **Du couscous, Rubrique « Le temps des saveurs », Revue Qantara, Publication de l'Institut du Monde Arabe, Avril-Mai-Juin 1995, p71،73.**

[3]**Leila Boukli,le plat du partage,histoire de couscous,Musk édition,Algerie,2002,p23.**

[4]**Mouloud Feraoun, le fils du pauvre, collection Méditerranée, aux éditions du Seuil, Paris,1954 , p26**

وبما أن الغذاء حسب **Claude Lévi-Strauss**لغة خاصة والتي من خلالها تتوضح بنية المجتمع وتركيبته[5]فإنه رمز من الرموز التي لها القدرة على كشف الحالة الاقتصادية والاجتماعية للأفراد،ويتجلى ذلك من خلال الوقوف على مختلف العناصر الضمنية الكامنة وراء تقديمه،والتي تدخل في تركيبته،حيث أنه وفي حالة غياب اللحم فيه فإنه غذاء للفقراء،يتم إعداده بالحمص أو الفواكه الجافة،ويقتصر اللحم على الفئات الغنية ،كما يكشف استعماله عن الطقوس المناسباتية المختلفة[1]،كذلك يعد الكسكس رمزا من رموز الأصالة،وعنصرا لا يتجزأ من التراث الشعبي القبائلي،وهذا ما ذكره ابن خلدون في مقدمته [2]"*"

ومن جهته،يذكرLéon L'Africain بأن شمال إفريقيا معروف باستخدامه الدائم للقمح في الغذاء اليومي ويكون بذلك أحد الرموز الثقافية الدالة على موسم الشتاء أين يتم استهلاكه بصفة دائمة نظرا لقدرته على سد جوع الأفراد[3].

هذا،ويضيف Makilan أنه رمز من رموز التكاثر والخصوبة،حيث يشير بشكله إلى عدد الحبات المتواجدة في لب ثمرة التين،أو الرمان،وعددها الكبير يتفاءل به ويعتبر رمزا من رموز العطاء والإعمار، كما أن الكسكس من أهم العناصر الدالة على التضامن والهادفة بتقاسيمها إلى التآخي والتآزر[4].

تتضمن طريقة إعداده في فحواها رمزية خاصة،تشير إلى الكون وتحولاته المختلفة،وتحولات العناصر المختلفة المشكلة لهذا الكون،فطريقة إعداد الكسكس يمكن أن توصف بحركات بسيطة،لكنها في باطنها تنطق بالعديد من الأبعاد،حيث أن تحويل الدقيق الناعم إلى حبات صغيرة بواسطة اليدين واستنادا على الماء،يشير إلى تقديس الإنسان لهذا الغذاء لدرجة لا يجعل فيه بينه وبين اليدين فواصل،بل على العكس،تختلط هذه الأخيرة بحباته وتكون عبر هذه الحركات تواصلا رمزي خاص،هي في سلوكها هذا تشبه تدليكها لابنها الصغير،وتنقل عبرها مشاعر مليئة بالرقة،الرعاية،الحنان،تتحدد العلاقة التشابهية بين الحركتين في قولها عند دلكها للطفل "كل مكان أضع فيه يدي على جسدك سوف ينمو ويكبر،ونفس الشيء فيما هو متعلق بحبات الكسكس التي تنتفخ وينمو عددها بمجرد لمسها بالماء واليدين*"[5].

---

[5]**Rosalia Bivona, nourriture et écriture dans la littérature maghrébine contemporaine, étude de douze auteurs, thèse de doctorat de lettres, Paris, octobre 2006,p33.**

[1]**Ibidem**

"* cheval,burnus,couscous,les habitudes des peuples du Maghreb en donnant un cachet d'authenticité à la consommation quotidiennes du couscous en Afrique du nord

[2] **Leila Boukli,op cit,p37.**

[3]**Léon L'Africain, description de l'Afrique, TARD Epaulard, Paris, 1956, p208.**

[4]**Makilan,op cit,p88.**

*anisa iyekka ufus iw ad d yumghur l djesm-ik

من جهة أخرى،نجد أن الغربال المستعمل في عملية فتل الكسكس يشير بشكله الدائري إلى الكون، يرمز في حركيته الدائرية إلى التغيرات المختلفة لهذا الكون،وفق هذا الحقل الدلالي الرمزي،تكون الحركات الخفيفة علامة من علامات اعتدال الكون،واستقراره،أما عند الضرب على الجانب الخشبي،فيشير إلى الإضطراب الذي يمكن أن يحدث في هذا الكون،من أجل ذلك،لابد على المرأة عند فتلها للكسكس،مراعاة الجانب الجيد للفتل،واحترام هذه الجهة لأن تغييرها يؤثر سلبا على عملية الفتل[1].

من خلال كل ما تم ذكره عن الكسكس،ومكانته الرمزية في الثقافة الشعبية القبائلية،نستطيع القول أنه الوجبة المفضلة في هذا المجتمع،تتعمق رمزيتها من حيث حضورها في جميع المناسبات،إذ تعمد على مرافقة الإنسان في الأفراح والأقراح،له سلطة رمزية خاصة تؤهله لأن يسد جوعهم في الفقر ويضمن الأخوة والتضامن بين متناوليه في جميع المناسبات،وإن دل هذا على شيء إنما يدل على أن الكسكس بأصالته وطبيعته السحرية المقدسة قادر على تذويب جميع الفروق الاجتماعية التي يمكن أن تؤثر سلبا على المجتمع وتركيبته،وما يعزز هذه الرمزية ويعمق حقلها الدلالي كونه أهم رمز للخصوبة والنعمة والتكاثر.

هكذا يمكن القول أن الغذاء في الثقافة الشعبية القبائلية لغة خاصة،تمثل نوعيته،مكوناته،نمط تحضيره وطريقة استهلاكه مفردات هذه اللغة والتي بدورها يمكن اعتبارها لغة رمزية تكشف عن تضمين آخر من مستوى ثالث، يتمثل في القيم المرفقة بالغذاء والمتأصلة في الثقافة القبائليةوتتمثل هذه الأخيرة في **البساطة،الكرم،التضامن،الرجولة...**فهو بصفة أو بأخرى المرآة الكاشفة لنمط سيرورة المجتمع ومختلف التمثلات الرمزية التي تحدد الإطار العام لثقافته الشعبية.

III-5-3- الفخار ورمزيته في الثقافة الشعبية القبائلية

يمكن تصنيف الفخار ضمن الصور الإيقونة الكاشفة عن جوانب وثيقة الصلة بالثقافة الشعبية القبائلية وعمقها الدلالي،فهو لا يكشف عن الجانب المادي لهذه الثقافة فحسب، بل يتعدى ذلك إلى كونه مجالا تمتزج فيه رمزيته بمختلف العناصر العقائدية،الخرافية،الأسطورية المقدسة، الشيء الذي يجعل مستواه الضمني ثريا بالدلالات والمعارف الوثيقة الصلة بهذه الثقافة وخصوصيتها الرمزية.

من هذا المنطلق،فإن الوقوف عند رمزية الفخار في الثقافة الشعبية القبائلية يستدعي منا الإشارة إلى أول الدلالات التي يمكن أن نستشفها في هذا المجال،حيث أن الفخار ليس مجرد عنصر استعمالي بل هو أولا وقبل كل شيء صورة من صور التنفيس العاطفي الذي تمارسه المرأة القبائلية للتكيف مع البيئة القاسية التي تعيش

---

[5] Ibidem

[1]**Ibid ,p89.**

فيها،أكثر من ذلك،يمكن عده بطريقة أو بأخرى إبداعا نسائيا يختزل بشكله ومادته ورموزه وطريقة صنعه قيما ثقافية عميقة الدلالة.

ولأنه من الصعب الوقوف عند كل الجوانب المتعلقة بهذا الفن الشعبي،كونه واسعة وكثيرة الأبعاد سنحاول الإكتفاء بما هو رمزي فيه،وذلك محاولة منا في مساءلة مختلف الدوال المنطوية تحت هذه الصور ومن ثم الوصول إلى عمقها الثقافي،من هذا المنطلق،نستطيع القول أن أول ما يمكن ذكره في هذا المجال استهلال المرأة القبائلية عمليتها هذه "بإحضار الطين"،الذي تقوم بانتقاء أجوده لهذه العملية وليست بالسهلة منها حيث تتعرض المرأة إلى مطاردات من قبل مالكي الأراضي التي تحفر فيها،والسبب في هذا وجود خرافات تفيد بإيذاء التربة عن طريق المساس بحراسها والأرواح التي تسكنها،من أجل ذلك،نجدهن يقصدن هذه الحقول خفية أيام السوق الأسبوعية حيث يغيب الملاك عن حقولهم ويقصدون السوق لقضاء حاجياتهم[1]،و تصنع منه بعد تبليله وعجنه أواني خاصة تعطيها حجمها وشكلها الذي يناشد إلهامها،و يترجم حالتها النفسية التي تكون فيها.

ولأن الثقافة الشعبية القبائلية ثقافة طقوسية رمزية،فإن أول طقس تقوم به المرأة القبائلية أثناء عملية الصنع تفادي وضع الأواني مباشرة على الأرضية،وتتحدد رمزية هذا الطقس وسيمياؤه في الإيمان باعتقاد يتمثل في وجود قوى خارقة وخطيرة من شأنها أن تؤذي من يمسها ،ويعتقد في نفس السياق أن هنالك أرواح الشياطين والجن التي تصيب أيادي مستعملها بالشلل،حيث تتحدث الأواني فيما بينها وتقول:**"كل ما تم صنعه تحول إلى عناصر ملعونة"**[2].يزداد هذا الخطر ابتداء من فترة الظهر لذلك من المحبذ المساس بالطين وصنع الفخار في الفترة الصباحية.

لا تنحصر طقوس صنع الفخار في هذا الطقس ،بل تتعدى ذلك إلى تواجد طقوس أخرى، حيث تتفادى صانعات الفخار يومي الخميس والجمعة،تتحدد رمزية هذا الطقس في جعله محدد من قبل الله،والسير عكس هذه العقيدة يشكل خطرا على الصحة.[3]

لو حاولنا التعمق في الأبعاد الرمزية لهذا الطقس،ألفيناه مستلهم من حكاية شعبية أسطورية،تروي قصة امرأة تتعمد صنع الفخار با ستمرار دون انقطاع أو توقف ومن دون الإلتزام بهذه العقائد،وعند تقدمها في

---

[1]**Makilan,la magie des femmes kabyles et l'unité de la sociététraditionnelle,ed,Harmattan,Paris,1996,p38.**

[2]**Louis de Vincennes,vie et travaux des potières aux At Smael du Djurdjura,élément d'étude psychologique et linguistique ,EDB, fort national Algerie,1971,p04**

[3]**Ibid,p,p 05,06**

السن،تلقت عقابا شديدا وشلت يداها بصفة كلية،ونفس المعتقد نجده مطبقا على يوم الإثنين،حيث لا تصنع الأواني ولا تجفف خشية أن تصبح الأواني مشققة،محترقة،مكسرة،على نقيض هذا،يحبذ صنع الفخار يومي الأحد والسبت [4].

بعد الإنتهاء من عمليةصنع الأواني الفخارية،تشرع المرأة في تزيينها،وزخرفتها،وهي في إبداعها هذا تتحاور مع الطبيعة لتحاكي بأناملها كل ما يقع عليه بصرها،فهي تعقد حوارا خاصا مع القوى الطبيعية ومختلف المعتقدات الدينية،لتصنع نموذجا فنيا يمكن عده مرآة عاكسة لتفاصيل حياتا اليومية[1].

يمكن اعتبار هذه العملية كتابة سحرية،حيث تتشكل عبر لغة سحرية خاصة لها علاماتا ومفرداتا التي لا تفهمها إلا مبدعتها والأم التي لقنتها أسس هذا الإبداع،الشيء الذي من شأنه أن يثري الحقل الدلالي لهذا النمط الفني ليستوعب بعمقه العديد من الدلالات والتأويلات الضمنية،والتي تنبع من عمق طبيعة المرأة القبائلية ومعاناتا.

المتصفح للأبعاد الرمزية للفخار يجد العديد من المعالم الرمزية،ويعود السبب في هذا إلى كون المرأة القبائلية تستقي وحيها وتستلهم إبداعها من العناصر الطبيعية المحيطة با مثل:**"الشمس،القمر،الجبال"**وتستعملها سبلا تطلق بواسطتها العنان لاختلاجاتا النفسية ومعاناتا في مجتمع،أقل ما يقال عنه،أنه ليس صعبا بطبيعته القاسية-فحسب- إنما صعب-كذلك-بالمكانة الإجتماعية الممنوحة للمرأة والتي تحتم عليها الزواج في سن مبكرة،والخضوع لسيطرة الرجل وواجب إنجاب الأولاد الذكور،والقيام بجميع الأعمال[2].

هكذا،نجد أن معاناة المرأة القبائلية المترجمة عبر الفخار تشكل بنية عميقة من خلالها يتم الغوص في أغوار نفسها،ليشكل إبداعها هذا نمطا من أنماط التنفيس العاطفي،الشيء الذي يفسر ورود العديد من الرموز دالة على طلب الحماية والخصوبة من القوى المقدسة للإستقرار في حياتا ووضعيتها الإجتماعية[3].

بناء على ذلك،تتنوع الرموز وتكثر الأشكال التزيينية والزخارف،بحسب الحس النفسي للمرأة المبدعة والمنطقة الجغرافية التي تنتمي إليها[4].

---

[4]**Ibidem**

[1] **Makilan,op cit,p,p46,47.**

[2]**Camille Lacoste Du-jardin,des mères contre les femmes, op cit,-بتصرف-**

[3] **Marie France Vivier,ideqqi,art de la femme berbère, Musée de Quai Branly, France, septembre 2007,p,p 5,6**

[4]**Jean Couranjou,la poterie modelée d'Afrique du nord ,dite poterie kabyle, troisième partie, l'algérianiste n 96,Paris, sans date, p21.**

من خلال استنطاق الدلالات الضمنية المرفقة بالفخار وتزيينه ،نستطيع القول أنه ينطوي على العديد من الأبعاد الثقافية العميقة التي تناشد رمزيتها خصوصية الثقافة الشعبية القبائلية،وقدسية القيم المعنوية،العقائدية والرمزية المشكلة لثراء الحقل السيميائي المحدد لهذه الثقافة،ما من شأنه أن يجعل من الفخار حقلا غنيا بالعناصر الدلالية التي تجعل منه بعدا من أبعاد الصورة الإيقونية الخاصة بالثقافة الشعبية القبائلية،وشكل من أشكال التدوين الرمزي لهذه الثقافة،وهي من هذا المنطلق،حقل مناسب للبحث الدلالي والتحليل السيميولوجي،إذ نجد فيها رموزا إيقونية محضة،أو أشكالا ذات طبيعة اعتباطية،يحولها البعد التداولي إلى ما يسمى بالإيقون الثقافي،فهي في بادئها رموز فرضتها خصوصية تمثل الثقافة الشعبية القبائلية،التي لم تخضع للتدوين الكتابي،بل للتدوين الصوري الرمزي،أو السمعي الذهني،ما من شأنه أن يؤكد العلاقة بين هذا لتمثل بالواقع الذي احتضنه،ويتحول مع البعد التداولي إلى رمز آخر لعلامات أخرى،كما هو الشأن في رموز النحلة والكبش التي تولد دلالات أخرى،كالخصوبة،النشاط الحماية.

III-5-4-العمران ورمزيته في الثقافة الشعبية الأمازيغية:

ذكر Edward T Hall في كتابه:" la dimension cachée" أن للعمران سيمياءه الخاصة التي تندرج ضمن سيميولوجيا الفضاء،من شأن هذه السيمياء أن تسلط الضوء على فكرة أساسية تتمثل في قدرة هذا الأخير على التضمين والإحالة إلى مختلف الثقافات التي تبنت نمطا معياريا معينا[1].

كما تسمح هذه السيميولوجيا بالكشف عن مختلف الأبعاد الرمزية وطبيعة الطبقات الإجتماعية ومختلف الجماعات الإثنية والعرفية التي تسكن هذا الفضاءتحيلنا هذه الفكرة إلى القول أن العمران لغة سيميائية يحيلنا بعدها التضميني إلى مختلف الأبعاد الثقافية والحضارية المرتبطة بالجماعة الإجتماعية[2].

قبل الحديث عن العمران القبائلي ورمزيته ،لا بد من الوقوف عند نقطة أساسية أشار إليها "**رولان بارث**" في شأن سيميولوجيا العمران،ويتعلق الأمر بكون العمران خطاب سيميائي دال،وهو في ذات الوقت نموذج من نماذج الكتابة عبر الصخور والأحجار لتكون بتناسقها الدلالي فضاء إنسانيا دالا يكشف عن وظائف الرموز في الفضاء وتفاعلاتا الدلالية[3].

من هذا المنطلق،واستنادا على هذه القاعدة السيميائية،يمكن لنا أن نعتبر العمران القبائلي نصا سيميائيا دالا،أو بالأحرى نمطا من أنماط الخطابات السيميائية التي تتشكل عبر تناسق جملة من النصوص لتكون

---

[1] **Edward T Hall,<u>la dimension cachée</u> ,éd seuil,Paris,1971,p203.**

[2] Ibidem

[3] **Roland Barthes,<u>l'aventure sémiologique</u>,op cit, p,p261,263.**

بتفاعلها وتناسقها نظاما سيميائيا ذا طبيعة خاصة،تكشف بناه الضمنية عن العديد من العناصر المعنوية،المادية والرمزية الوثيقة الصلة بعمق الثقافة الشعبية القبائلية.

يسمح لنا هذا بتصنيف العمران القبائلي ضمن أهم تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،والسبب في هذا يعود إلى كونه صورة إيقونية ثقافية تحيل إلى المرجع الذي تمثله وتكشف عن هويته بمجرد الإحتكاك البصري مع الدوال المرئية في النسق العمراني القبائلي، ما من شأنه أن يؤكد ما ركز عليه "**رولان بارث**" في هذا المجال حيث قال أن:"**العمران خطاب للحضارة والثقافة**"[1]،ولا يمكن إلا أن يكون مجموعة من العلامات والرموز الدالة.

تسمح سيميولوجيا العمران من جهة أخرى،بمعالجة هذا النص السيميائي من خلال استقراء عدة مستويات،يتعلق المستوى الأول بالأدوات المستعملة في تشييد هذا العمران،ويرتبط المستوى الثاني بمحور الإستعمال الوظيفي للنسق المعماري،وهنا تتعدد الوظائف وتتنوع تبعا لطابعها الذي تنطوي عليه كما يمكن مقاربة المعمار من خلال الشكل،ما يجعلنا نرجع الألوان والأشكال والرموز إلى أبعادها الثقافية الرمزية[2].

لو طبقنا هذه المقاربة السيميائية على النسق المعماري القبائلي،ألفينا العديد من العناصر الرمزية الوثيقة الصلة بالعمق الثقافي لهذا الأخير، حيث يتميز المسكن التقليدي بنظام خاص،ذو دلالات و مزايا خاصة و رموز تحمل العديد من المعاني،التي يمكن إجمالها في البساطة في نمط العيش واعتماد الفلاحة قاعدة أساسية في الإنتاج،حيث تكشف البنية الظاهرية للمنازل القبائلية عن اعتماد الصخور والتربة والقراميد القديمة دعائم أساسية في البناء ما من شأنه أن يدعم فكرة البساطة من جهة ويؤكد على سيطرة القيم المعنوية والرمزية على المجتمع ،لدرجة لا يهتم فيها الإنسان القبائلي بتطوير نمط معماره بالقدر الذي يحاول على تدعيم أسسه والبقاء عليها،إيمانا منه بسيره على خطى تؤكد أصالته والتزامه بقيمه الإجتماعية التي تبقى على الدوام عقدا اجتماعيا يجمعه بأفراد قريته،فهذا الشكل،نفسه منذ مدة زمنية بعيدة ما من شأنه أن يكشف عن تواجد وتيرة بطيئة جدا في التغيير البنيوي داخل الثقافة الشعبية القبائلية،لا سيما النمط المعماري .

يكشف الشكل المعماري الخارجي عن بنية العلاقات الإجتماعية بين الأشخاص والتي تقوم على مبدأ التعايش والتضامن العضوي،يمكن استقراء هذا من خلال التأويل الضمني للصورة البصرية التي تكشف تلاحم البيوت،وتشابه بنيانا وتقاربا لحد تتلاصق بعضها مع بعض لتشكل نظاما بنائيا كاملا ومنسجما.

---

[1] **IBID,p261.**

[2] **Zhang Xinmu,**<u>Approche sémiologique de l'architecture</u>**,Synergies Chine n 04, Chine,2009,p208.**

هذا عن البنية الظاهرية للعمران القبائلي،أما فيما هو متعلق بالبنية الداخلية لهذا النسق السيميائي،فيمكن القول أن أول ما يمكن تسجيله في هذا الشأن الشكل المستطيل الذي يكون عليه المسكن التقليدي القبائلي في الغالب،وصغر مساحته،حيث تتراوح مقاييسه بين سبعة أمتار طولا وأربعة أمتار و نصف عرضا،أما ارتفاعه،فقد يصل إلى ثلاثة أمتار[3].

ينقسم المسكن التقليدي القبائلي إلى ثلاث فضاءات أساسية تتواءم مع ثلاث عناصر وثيقة الصلة بينها،تتمثل هذه الفضاءات في tasga المخصصة للأفراد،adaynine المخصص للحيوانات وtakanna أوta3rict التي تستعمل لحفظ المؤونة[1]،من شأن هذا التقسيم أن يعطي العديد من المعاني الدلالية الوثيقة الصلة بالثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر بتقديس الحيوانات واعتبارها جزء لا يتجزأ من حياة الأفراد،لحد جعلها تتقاسم الم ل مع الأفراد ويخصص لها فضاء خاص في نفس ا ال الذي ينشط فيه هؤلاء،نفس الشيء فيما هو متعلق بالمؤونة التي تخزن في فضاء خاص لها يسمى takhanna المعروفة بارتفاعها،ولهذا رمزيته الخاصة في هذه الثقافة تدور معانيها الدلالية في تقديس الغذاء وجعله أسمى النعم وأكثرها بركة وخيرا لحد رفعها عن ا ال الذي يتواجد فيه الأفراد.

يسمح هذا التقسيم الوظيفي بإعطاء علامات دالة تؤكد ما انطلق منه Roland Barthes في شأن سيميولوجيا العمران،ويتعلق الأمر بكون هذه الأخيرة العلم الذي يسمح بالكشف عن مدى التناسق بين شكل العمران والوظيفة التي صمم من أجلها،وهي الفكرة التي يمكن أن نجد لها تجسيدا في التقسيم الداخلي للم ل التقليدي القبائلي،حيث أن لكل مجال وظيفته الخاصة به،وهذه الوظيفة تتطابق مع الحدود الظاهرية لهذا ا ال وبنيته المورفولوجية الخاصة به[3].

يمكن أن نستشف هذا من خلال التعمق في شكل الفضاءات الخاصة بالم ل التقليدي القبائلي،وهنا،نجد أن "أدينين " يقع في الجهة السفلية للبيت،و هو ا ال الذي يقسم إلى: " لَمْدَاوَدْ " "lemdawed" "يكون في الغالبا مربع الشكل ومخصصا للحيوانات.

نفسها الفكرة التي يمكن لنا استخلاصها من الفضاء الخاص بالإنسان،حيث نجده ينقسم بدوره إلى قسمين " ثاقاعات " "taqa3et " و " تاعريشت " " ta3rict "، في القسم الأول تقام كل النشاطات منها: " النسج " " azetta "، " الطبخ " " aseggi " أو " aserví"، " الأكل " utchi "، " النوم " " ides "، يكون في الغالب المكان المخصص ل"أزطا" "المنسج" مقابلا للباب، حيث يتوفر على الضوء

[3]**H. Genevois, l'habitation kabyle, F.D.B, fort national, Algérie, 1962, P 09.**

[1] **Mouhand Khallil,op cit,p 46.**

[3] **Roland Barthes,op cit,p264.**

الذي تحتاجه المرأة في عملية النسج[2]،يكون الباب في المسكن التقليدي مفتوحا شتاء و صيفا،و لا يغلق إلا في الليل،وتعود رمزية ذلك إلى ما يكشف عنه التراث الشفوي الشعبي القبائلي حيث يقال في الأمثال الشعبية.

افتح الباب يرانا الإله "llid tawwurt ad y diwali rebbi"أو افتح الباب يدخل الخير" llid tawwurt ad d yekcem lxir"[3].

يتحدد السبب الأساسي في فتح الباب في النهار في دخول الضوء و القضاء على الرطوبة،و بعث الحركية و النشاط في أفراده،بينما يغلق هذا الأخير في الليل و ذلك تفاديا للأخطار و المصائب التي تدل عليها هذه الفترة،حيث يقال في المعتقد الشعبي القبائلي أنا فترة نشاط المخلوقات الشريرة، التي تغتنم فرصة نوم السكان للقيام بنشاطاتا السيئة[1].

وبما أن لكل طقس أسطورته الخاصة التي تخلد رمزيته ودلالته[2]،فإن لهذا السلوك الطقسي حكايته الأسطورية التي دونت مغزاه في المخيال الإجتماعي للثقافة الشعبية القبائلية،يدور مغزى هذه الأسطورة في فضاء رمزي واحد يتمثل في أن لغلق الباب حكمتة الأساسية التي تتمثل في دفع الضرر عن سكان المنزل و الذي يمكن أن تجلبه الشخصيات الأسطورية السيئة: " tteryel "، " wghzen "، " lef3am " seb3a iqerrey ".

لذلك، تروي حكاية أسطورية شعبية قبائلية أنه في بيت جبلي، كانت هناك أسرة تتكون من الأب وبناته تعيش هذه الأسرة على النسج الذي يتفنّن في إعداده ليبيع الأب ما تم التفنن فيه و كان في الغالب يتنقل ليلا لإتمام هذه العملية،ذات يوم ذهب الأب كعادته للتجوال ليلا،و نسيت بناته نصيحته المتمثلة في غلق الباب، فاغتنمت " tteryel " الفرصة للدخول و محاولة إلحاق الضرر بالفتيات..[3]

وهنا لا بد من الذكر انه على الرغم من بقاء باب المنزل مفتوحا طوال النهار إلا أنه لا يحق لأي شخص الدخول إليها،دون استئذان،و هي من سلسلة القيم و المبادئ الشعبية التي لابد من الالتزام بها.

يوجد فوق " أدينين " " adaynine "" ta3rict " أو " takenna " تحدد هذه الأخيرة في كونها غرفة مرتفعة مصنوعة بواسطة قطع من الخشب،تم إخفاؤها بواسطة " ikufan "،الموضوعة فوق"

---

[2]**Germaine Laoust-Chantréaux,op cit,p,41.**

[3]مقابلة مع السيدة بورى يمينة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت

[1] **المقابلة نفسها،التوقيت نفسه.**

[2] **فراس السواح،الأسطورة والمعنى،مرجع سبق ذكره ،ص145 .**

[3] **المقابلة نفسها،التوقيت نفسه.**

tadekkent " أوما يسمى ب " adabbar "، بعض الأسر القبائلية ترقد فيها في فصل الشتاء[4]،ولهذا الفضاء رمزيته الخاصة،وقدسيته المميزة حيث،تتحدد هذه القدسية في أنه لا يمكن لأي كان أن يصعد إليه، ولا يفعل هذا إلا المرأة المسنة في المنزل "tamghart n waxxam"أو إحدى بناتها أو كنتها التي تثق فيها. يعود السبب في هذا إلى كونه فضاء خاصا بالمؤونة،ومن ثم يجب الحفاظ على هذا الفضاء من الدنس الذي يمكن أن يجلب غضب الأرواح المقدسة التي تحرس هذا الخير،كما أنه فضاء خاص بالمرأة المسنة من خلاله يتبين تحكمها وتدبيرها لشؤون المنزل،وبذلك يكون التعدي عليه تقليل من احترامها وتعدي على مكانتها الإجتماعية في الأسرة القبائلية[1].

نجد في الجزء المسمى ب " taqa3et" و المقابل لأدينين، جدارا مرتفعا نوعا ما، يسمى ب " adekkan " تتحدد دلالته الإستعمالية في كونه الجزء الذي عليه يتم وضع أواني المطبخ و مختلف العناصر التي يتم جلبها من الحقول أو السوق، إضافة إلى المصباح التقليدي المسمى" taftilt " أو " llamba ،في المحيط الموازي لهذا الجناح نجد ما يسمى ب " سرير " "ssrir "الذي يتحدد وظيفته الإستعمالية من اسمه،على اعتباره الفضاء المخصص للنوم[2].

للتعمق أكثر في عناصر المنزل التقليدي و وظائف كل عنصر من هذه العناصر سنحاول تلخيصها فيما يلي:

1-"taqa3et " أو " aguns " " ثاقاعات "[3]:

و هي الجهة المخصصة للأفراد، و تدور فيها كل الوظائف والحوادث المهمة في حياتهم مثل: الولادة، الأكل النوم، تقع في الجهة العليا للمسكن، مقابلة لأدينين في منتصفها، على جهة ssrir، نجد فيها الكانون الذي هو عبارة عن حفرة متوسطة العمق، يتم فيها إشعال النار للتدفئة في فصل الشتاء وطهي مختلف أصناف المأكولات.

وبما أن العلامة السيميائية في بادئها عنصرا ماديا له أبعاده البصرية الخاصة،ويستقي معالمه الدلالية الرمزية من عمق التجربة الإجتماعية التي قال عنها مالينوفسكي أنها تتحول إلى موضوع محسوس تختلط

---

[4] **Germaine Laoust-Chantréaux,op cit,p p,41,42.**

[1] **مقابلة مع السيدة راشدي زوينة،امرأة مسنة من قرية أيت سلال،بلدية بوزقن،ولاية تيزي وزو،يوم 2011/07/15/على الساعة الواحدة زوالا.**

[2] **H. Genevois, op cit, P 10.**

[3] **H. Genevois, loc cit.**

الرؤية فيه بأبعاد وثيقة الصلة بالبيئة الإجتماعية للفرد،فإن لكل عنصر مرئي دلالاته الرمزية التي تشكلت عبر الزمن من خلال البعد الوظيفي التداولي ونمط أداء الأفراد لهذه الوظيفة.[4]

يدفعنا هذا إلى القول أن للكانون رمزيته الخاصة في الثقافة الشعبية القبائلية،تتحدد أبعادها الدلالية في علاقته الوطيدة بالمعتقد الشعبي القبائلي،فهو مكان رمزي خاص يحظى بالتقديس على اعتباره منبعا للحرارة تسمح له خاصيته هذه بتوطيد الاتصال والتفاعل ما بين أفراد الأسرة،ومن حوله يجتمع الأفراد لمناقشة مختلف المشاكل و القضايا المتعلقة بالحياة اليومية الصعبة[1].

أكثر من ذلك،تبلغ رمزية الكانون وقدسيته إلى اعتباره جوهر هذا البيت و مبعث الحياة فيه،عليه توقف استمرار صمود هذا الأخير،وهي الفكرة التي تفسر الإعتقاد الشعبي القبائلي الذي يفيد بأن البيت الذي لا يشعل فيه الكانون معرض للانهيار و ذلك بسبب الرطوبة،لهذا يشعل الكانون ليتم القضاء عليها بفعل الحرارة المنبعثة،و يقال أيضا أن المنزل الذي لا يفتح أبوابه و لا ينظف، و لا يشعل فيه الكانون، يحزن و يتساقط بفعل الحزن على تناسيه[2].

تبلغ درجة القدسية لهذا العنصر إلى الإلتزام بأسس و قواعد خاصة أثناء الجلوس حوالي الكانون يمكن اعتبار هذه الأسس والقواعد علامات سميائية تسمح دلالاتها الضمنية بالكشف عن الوضعية الاجتماعية للأسرة القبائلية وكذا المكانة التي يحتلها كل من الرجل و المرأة في المجتمع.ومن بين هذه الشروط و الأسس نجد:[3]

1- لكل فرد من أفراد الأسرة مكان خاص في الكانون،و تمنح الأولوية للرجال و الشيوخ الذين يقدسون في هذه الأسرة و يميزون عن بقية الأفراد.
2- لا يحق للمرأة الشابة و الفتيات الجلوس حول الكانون في حضور الرجل و عدم الإلتزام بهذا الطقس يعرضهن لعقوبة قد تصل حدتها إلى الطلاق، و ذلك لسببين أساسيين هما:
   - طبيعة العلاقات في المجتمع الأمازيغي " السيطرة الذكورية ".
   - الحفاظ على جمال المرأة من النار و الدخان،لا سيما الفتيات غير متزوجات.

---

[4]http://fr.whttp://www.alarabonline.org/le 10/07/2011/Goran **Sonesson,la signification de l'espace dans la sémiotique écologique.**

[1] **مقابلة مع السيد " سناسل لونيس"ن قرية أيت سملال، بلدية بوزقن، يوم 25 جانفي2011، عل الساعة الثالثة زوالا.(85 سنة).**
[2] **المقابلة نفسها ،التوقيت نفسه.**
[3]**مقابلة مع السيدة " راشدي لجوهر "، قرية أيت سملال، بلدية بوزقن، نفس اليوم، (72 سنة)**

3- للعجوز tamghart مكان خاص و مقدس حول الكانون،يتم تبيينه بجلد خاص بالخروف أين تجلس على كرسي صغير تقليدي يسمى ب " tadeggirt " أي " تذڤيرت "،و لا يجب الجلوس عليها في غيابا لأن فعل ذلك له صيغة تشاؤمية،و هي الرغبة في رحيلها عن المـ ل،حيث يقال في الثقافة

الشعبية الأمازيغية[4]:

المـ ل الذي لا توجد فيه العجوز axxam idg ulac tamghart

مثل الحقل من دون شجر التين_ الذكر am yiger melba tadekkart

يتحدد وجه الشبه في أنه،ومثلما تقوم العجوز بتسيير شؤون المـ ل،و تدبير أموره،كذلك تقوم شجر التين "الذكر" "tadekkart" "بتلقيح مختلف أصناف أشجار التين المتواجدة في الحقل،و هي بذلك مبعث الحياة .

و غالبا ما تجلس المرأة العجوز في هذا المكان أثناء سردها للحكايات الشعبية.

4- هناك قواعد خاصة بالجلوس حوالي الكانون، و التي لابد على المرأة الأمازيغية من إتباعها،من هذه القواعد نجد[1]:

- غض النظر عن الرجل لا سيما إذا كان أخ الزوج أو الشيخ.
- تفادي بسط الرجلين أو تحريكهما باستمرار أو لمس الكانون أو الأغصان المتواجدة فيه " tiqecrin " أو الأداة الحديدية المستعملة لتفتيت الأغصان:" aseffud".
- التزام الصمت و الحديث بصوت منخفض و تفادي الضحك مهما كانت الأسباب.
- فعل ذلك مخالفة تعادل درجتها مـ لة ارتكاب الفاحشة وعدم الإلتزام بالشرف.

و كل هذه الأسس تنبثق من جدلية الصراع بين المرأة و الرجل و سيطرة الرجل على المرأة في الـتمع الأمازيغي

2-adaynine أدينين[2]:

هو مجال مخصص للحيوانات، يوجد في قاع " تعريشت " يتكون من مربعات صغيرة تحتل ثلث المستطيل الأصلي، و تسمى هذه المربعات ب " tikwatin "، وتنام فيه الحيوانات كالماعز الخرفان، البقر،

---

[4]المقابلة نفسها،التوقيت نفسه

[1] المقابلة نفسها،التوقيت نفسه

[2]_ **H. Genevois,op cit, P P 10, 11.**

الثيران،ولا يجب وضع الحمار فيه بسب دلالته و رمزيته السلبية،حيث يقال في الثقافة الشعبية الأمازيغية أن الحمار حيوان ذو دلالة سيئة تتمثل في المكر، أكثر من ذلك،يعتقد أنه عند صراخه في الليل يرى القوى و الأرواح الشريرة التي تتواجد باستمرار في المكان الذي يتواجد فيه. مقابل ذلك تحمل بقية الحيوانات دلالة إيجابية،تتحدد في كونها مصدرا للعيش كما أنها تساعد على تدفئة الجو خاصة في فصل الشتاء،بفعل تنفسها الذي يزيد الم ل دفئا لا سيما أثناء إطفاء الكانون.

وبما أن سيميولوجيا العمران تعمد على التحليل السيميائي للنسق المعماري، باعتباره نصا له طبيعته الخاصة على اعتباره نصا مسكونا،فإن مفردات هذا النص ماهي إلا علامات وسلوكات فردية نابعة من الثقافة الخاصة بالفضاء الذي يتواجد فيه النص المعماري،تتشكل أبعاده الرمزية من اتحاد الدوال التي تشكله،والتي تكون فيما بينها علاقات وتفاعلات من شأنها أن تولد دلالات جديدة مرتبطة في تناسقها الرمزي بعناصر هذه الثقافة وبعدها العقائدي[1].

لو طبقنا قاعدة التحليل النصي للنسق المعماري على الم ل التقليدي القبائلي،ألفينا أن أدينين مفردة من مفردات هذا النص،له وظيفته الإستعمالية الوثيقة الصلة بالبعد التداولي لهذا الفضاء،وله في نفس الوقت أبعادا رمزية تكتسي حلتها الدلالية من عمق المعتقد الشعبي القبائلي.

ويسمح لنا هذا بالقول أن " أدينين " ينطوي على دلالة سيئة_ سلبية_في الثقافة الشعبية القبائلية تتمثل هذه الأخيرة في كونه أدنى الأماكن م لة،و أقلها قيمة، فهو مكان الحيوانات،لا تواجد للأفراد فيه، و ترادف دلالته الحضيض و أدنى درجات الذل والمهانة.

1- Ta3rict : تعريشت أو takenna تكّنة[2]:

هو فضاء ثالث ينطوي عليه الم ل التقليدي القبائلي توجد فوق " أدينين "،و لها نفس الأبعاد والمقاييس بالخاصة به،بيد أنهما يختلفان في الإرتفاع .

تحمل" takenna " دلالة رمزية خاصة في الثقافة الشعبية الأمازيغية،و تتمثل في كونها مناقضة لدلالات " أدينين "فهي بذلك علامة من علامات الرفعة السمو و المكانة المقدسة،هي في نفس الوقت مكان لا تصعد إليه قدم أي كان،إذ تتواجد فيها كل أرزاق الأسرة و كنوزها و مواردها الغذائية.

---

[1] **J.Muntanola Thornberg, Le projet architectural comme rencontre chronotopique « Hommage à Paul Ricoeur », traduit par Clothilde Giorgetti, Barcelone, le 27 mars 2006,p06**

[2] **J.Muntanola Thornberg,op cit, P 11.**

من هذا المنطلق،نجد أن العجوز وحدها تملك الحق في الصعود إليها، و فيها يتم تقديم المقاييس الخاصة بالطبخ مثل المقادير الخاصة بالدقيق، الملح، البطاطا، الحبوب، الزيت...و يمكن أن توكل إلى الكنة المتصفة بالأمانة و الثقة هذه المهمة،أو إلى أحد بناتنا[3].

و لا ننسى في هذا الصدد ذكر ما يسمى ب " amnar" و هي عتبة يتم من خلالها الدخول إلى الم ل ويقال أنه لا يجب الدخول إلى الم ل بالرجل اليسرى تفاديا للأرواح السيئة و الفال السيئ، كما يكره الجلوس عليه،حيث أن هذا العمل لا يتم إلا في المناسبات السيئة الدلالة.

يوجد أيضا ما يسمى adebar أي: " أذبار " الذي يتم به الصعود إلى " taxenna " و يتميز بدلالة إيجابية تتمثل في كونه يعني السمو و الرفعة و الشرف،هنالك من المنازل من تضع عليه المخابئ المخصصة لجمع مختلف أصناف المؤونة.

من شأن هذه الدلالة أن تدعم أسس التحليل النصي للبنى السيميائية،والتي من خلالها يمكن اعتبار النص السيميائي بنية من العلامات الدالة،أو الدوال السيميائية،تتحدد قيمة الدليل اللغوي من خلال التقابل الإيجابي والسلبي مع الدوال الأخرى التي تدخل معه في نفس النظام[1].

كما يمكن مقاربة النص المعماري من خلال الوظائف الرمزية التي ينطوي عليها،الشيء الذي يقودنا إلى تمييز وظائف رمزية اجتماعية لها قيم ثقافية خاصة تجعل من العمران حاملا للثقافة والإبداع الإنساني،تسمح هذه المقاربة بتمييز ثلاث شفرات سيميائية مرتبطة بذا النسق،ويتعلق الأمر ب[2]:

- الشفرات الإجتماعية les signes sociaux : وتؤكد الهوية والمكانة الإجتماعية .
- الشفرات الثقافية les signes culturels:تكشف عن الهوية الثقافية للجماعة الإجتماعية.
- الشفرات الجمالية :les signes esthétiquesتترجم الإرادة الإنسانية وحسها الجمالي .

تسمح لنا هذه المقاربة باستخلاص جملة من الملاحظات الناتجة عن تحليلنا للعمق السيميائي للم ل التقليدي القبائلي،والتي منها نستطيع استخلاص شفرتين أساسيتين هما:"الإجتماعية والثقافية"حيث يتضمن الم ل التقليدي القبائلي العديد من المعاني الرمزية المرتبطة بالسياق السوسوثقافي للمجتمع القبائلي،ويدور مجالها الدلالي في[3]:

---

[3] **Camille Lacoste Dujardin, <u>Des mères contres les femmes,</u> éd la découverte, Paris, 1985, P 55.**

[1] **Françoise Gadet,<u>Saussure,une science de la langue</u>,presse universitaire de France,3emme édition,Paris,1996,p51.**

[2] **Zhang Xinmu,op cit,p207.**

[3] **Mouhand Khalil,<u>l'exil kabyle</u>,op cit,p50.**

يرتبط كل فضاء بمعاني رمزية وثيقة الصلة بالمعتقد الشعبي القبائلي،حيث يقال أن هنالك أرواح حارسةi3essassen n waxxam التي تعمل على حماية الم ل وأصحابه من الأخطار المحدقة،ولتقديسها ولاستمالتها،لا بد على الأفراد من ممارسة العديد من الطقوس،وتتحدد هذه الأخيرة في[4]:

1- تحية العناصر المقدسة كل صباح،وكل دخول أو خروج من الم ل.

2-احترامها على الدوام،وإبراز هذا الإحترام من خلال ذكر اسمها وبركتها " le3naya n u3essas n waxxam " .

3-احترام حرمتها وتقديسها من خلال تفادي ذكر الكلام الفاحش في مجالها،أو ممارسة السوء في نطاق هذا الال.

4-اعتبار هذه الأرواح من سكان الم ل الآخرين،ومن ثم احتساب وجودها في كل الأحوال ومنحها حقها من الأكل والشرب واللباس[*].

5-تفادي التصرفات المؤذية لها،حيث لا تشعل النار في الكانون في الفترات الجافة"الصيف".

- هذا،ويرتبط الم ل بالمرأة،أو الزوجة،حيث يبقى مجالها الروحي المطلق،تبدع فيه وتمارس تدبيرها وتنظيمهيرتبط الم ل القبائلي في نفس الوقت بالزواج والعائلة النووية حيث يقال في التراث الشفوي:" ad d xedmagh axxam" ليراد به النية في الزواج وتكوين أسرة[1].

- يحدد التقارب الجغرافي في النمط المعماري الوحدة الإجتماعية المتكتلة،وهي في ذات الوقت صورة من صور التضامن العضوي الذي يقوم عليه التمع القبائلي يمكن أن نستشف هذا من خلال نمط بناء المنازل حيث يتم هذا بصفة جماعية (tiwizi[*])، تشارك في هذه العملية جميع فئات التمع من دون تقاضي أجر على ذلك،بعد وضع الأساس الخاص بذا الم ل،يتم ذبح خروف أو جدي أبيض و إسالة دمه في ذلك الأساس،تتحدد الدلالة السيميائية لهذا السلوك الطقسي في تعزيز مكانة ما يسمى "حارس الم ل""a3essas n waxxam"و تثبيت أساس تلك الدار من خلال إلتماس ذلك من الصخور التي يبنى با هذا الأساس،والتي يقال عنها أنا مسكونة من قبل قوى و أرواح مقدسة، يتم التقرب منها من خلال سقيها بالدم.

يتم دهن حيطان المنازل بواسطة الطوب المسمى ب " tumlilt "،و هي مهمة خاصة بالنساء من خلالها تطلق العنان لملكتها الإبداعية،وتناشد أحاسيسها وجوارحها مستعينة في هذا بالعديد من النماذج

---

[4]Ibidem

[*]يفسر هذا طقس يناير حيث يوضع الغذاء فوق الأحجار الثلاثة حول الكانون،وطقس تلبيس الطفل اللباس الجديد حيث لا يلبس هذا الأخير للطفل إلابعد تمريره على هذه الأحجار،للمزيد من المعلومات.

[1]**Ibid,p55.**

التزينية الخاصة بالمنزل التقليدي القبائلي، تسمى هذه العملية ب " aslagh d warqamn waxxam " أي " دهن و تزيين المنزل"،تسمح هذه العملية بقراءة واحدة من الشفرات المذكورة آنفا،ويتعلق الأمر بالشفرة الجمالية،التي تؤكد في فحواها حقيقة كون العمران نمط من الكتابة من نوع خاص،يسمح للإنسان بوضع بصمته الخاصة في المحيط الذي يعيش فيه[2].

هنالك العديد من الأسرار و الخبايا التي يخزنا هذا البيت المتواضع والتي تكشف في بعدها الضمني عن العديد من العناصر الوثيقة الصلة بالثقافة الشعبية القبائلية،فالبيت القبائلي رغم صغره وضيقه فضاء اتصالي من نوع خاص فقد أنشأ أجيالا و رجالا،و فق نظام رمزي وسلطة روحية تقوم على تقديس القيم العليا للمجتمع الأمازيغي[3].

من خلال كل ما تم عرضه، نستطيع القول أن العمران في الثقافة الشعبية القبائلية يتميز بالبساطة بساطة هذا المجتمع، لكنه يحمل في فحواه العديد من الدوالالرمزية الضاربة في أعماق قدسية طقوس المجتمع ومعتقداته،يشكل بمختلف أبعاده فضاء متعدد الأبعاد يستلهم خصوصيته من رمزية الحقل الثقافي الذي يحتضنه،ليدون بأبعاده-هذه- العديد من الأبعاد المرتبطة بهذه الثقافة،وملامح الصورة الثقافية لها.

III-5-5- سيمياء الرقص في الثقافة الشعبية القبائلية

يصنف الرقص ضمن أهم تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية على اعتباره سلسلة متناسقة من الحركات المنتظمة الأداء لتشكل معاني ودلالات خاصة تستلهم من جذور الثقافة وعمقها.

لذلك يجمع العديد من دارسي الثقافة الشعبية القبائلية والفولكلور على وجه التحديد على أن المرأة أثناء رقصها تسعى لتقليد طائر الحجلة"perdrix " يستلهم هذا التقليد من القراءة السيميائية لمختلف الحركات أثناء عملية الرقص والتي تشبه في فحواها حركات هذا الطائر، ومن شأن هذا أن ينقل رسائل ومعاني رمزية قوية الدلالة تسبح في حقل دلالي واحد متمثل في الجمال،الرقة،الحنان.

لم تستقرئ هذه المعاني الرمزية بصفة عفوية تلقائية،بل تم استنتاجها من القراءة الأولى التعيينية للنشاط الرقصي،حيث تكشف هذه القراءة عن سلسلة من العلامات الدالة،فالمرأة القبائلية أثناء رقصها توجه جسدها كله على الرجل الأول،ثم تنتقل نقطة الإرتكاز نحو الرجل الثاني،نستقرئ في نفس النشاط رقص المرأة برجلين مستقيمتين متقاربتين[1].

---

[2] **Zhang Xinmu,op cit,p207,208.**

[3] **Boutenoucht M, la famille Algérienne, ed :SNE, Algérie,1982, P298.**

[1] **V Lièvre,danses du Maghreb d'une rive à l'autre,ed Karthala,Paris,1987,p114.**

ولأن التحليل السيميولوجي لأي نسق من العلامات لا يتوقف عند المستوى الأول أو العلامات السطحية،بل يغوص في البنية العميقة لهذه الأنساق لاستنطاق الشفرات والعلامات،فإن هذه العمليات السطحية للنشاط الرقص تتضمن في فحواها معان دلالية خاصة تتمثل في الرقة،غريزة الأمومة،كما أنا عير هذه الحركات يمكن اعتبارها لغة خاصة بالمرأة من خلالها تبث المرأة رسائل خاصة تكشف عن كونا عاملة مجدة ونشيطة وهي كلها من الصفات أو المعايير التي يتم وفقها انتقاء المرأة،من شأن هذا أن يدعم ما أشار إليه"**Georges Noverre**"بقوله أن الرقص هو الفن الذي يسمح بنقل التعابير والأحاسيس في روح المتلقي في عبارات صريحة تدونا حركات الجسد وإيماءاته[2].

كل هذا فيها هو متعلق بحركة الرجلين،أما فيما هو متعلق بحركات خصر المرأة القبائلية وردفها، فنجدها تحمل في فحواها معان رمزية نستلهم من عمق الثقافة الشعبية القبائلية وخصوصيتها وتتمثل هذه الأخيرة في التعبير عن خصوبتها وأنوثتها.

وفيما هو متعلق بالتعبيرات الحركية الخاصة بالجهة العلوية للمرأة القبائلية،فنجدها تجعل رأسها أثناء رقصها منحنيا إلى الأرض مطأطأ،ومن شأن هذا التعبير الحركي أن يكشف في فحواه عن المكانة الإجتماعية التي تحتلها المرأة في الـتمع القبائلي حيث أنا مهمشة لا تملك الحرية في التعبير والتصرف[1].

ومن شأن هذه الحركات أن تجعل من الرقص حقلا خصبا للتحليل السيميولوجي على اعتباره يتضمن في فحواه العديد من العناصر الرمزية التي يحدد معناها الدلالي كل من الإيقاع،الحركات وتعابير الجسد وإيماءاته الخاصة الشيء الذي يصنفه ضمن الفنون الإتصالية التي تسعى في فحواها إلى إيصال رسائل ذات طبيعة خاصة[2],تدعم هذه الفكرة حقيقة كون الرقص صنفا من أصناف الكلام،له لهجته الخاصة التي تشكل معانيها وأبعادها تناسق الإيماءات والحركات،تتدعم سيمياء الرقص بفكرة أساسية تجعل منه وسيلة اتصالية توظف مفرداتا الخاصة والتي لها حقلها الدلالي المنفرد[3].

---

[2]**Roger Garaudy » Danser sa vie, éd. du Seuil, Paris, 1975, p. 35.**

[1] **V Lièvre,loc cit**

[2] **Roger Garaudy ,Ibidem**

[3]**Kashemwa CISHUGI, la danse :language et moyen de communication,, Ethiopiques n°46-47 ,Revue trimestrielle de culture négro-africaine Nouvelle série 3ème et 4ème trimestre ,sans pays ,1987,p45**

ولو حاولنا تطبيق هذه القاعدة السيميائية على حركات اليدين التي تقوم بها المرأة القبائلية أثناء رقصها،ألفيناها تنقل عبرها رسائل ومعاني رمزية خاصة تتمثل في الحنان،الرصانة،الخفة والرشاقة،فهي أثناء رقصها تحرك كفيها بحركات أنيقة مميزة تستعين في ذلك بمنديل تلفه وراء عنقهاومن شأن هذا أن ينقل رسائل ذات معاني ضمنية تتمثل في:الحنان،الرصانة،الخفة،الرشاقة[4].

من هذا المنطلق،نستطيع القول أن رقص المرأة القبائلية يحمل في طياته العديد من المعاني والدلالات المتمثلة في الجمال،الحنان،الرقة،الرشاقة،وبما أن الرقص صنف من أصناف التواصل الإجتماعي الذي من خلاله يتم نقل العديد من الرسائل التواصلية التي تستلهم مقوماته من طبيعة العرف الشعبي والتقاليد الجماعية،فإنه عبر هذا التعبير الحركي،الإيمائي تنقل المرأة القبائلية دلالات رمزية خاصة تمثل في فحواها تجسيدا لتمثلات ثقافية حية تنقل عبر الحركات من جيل إلى جيل وفق سيرورة و فضاء اتصالي خاص يسمى أرار[5].

وعن سيرورة ما يسمى أرار،نستطيع القول أنه يعد من قبل النساء على اعتبارهن حاميات للثقافة وحافظات للرموز والتقاليد الفنية والشعرية [6*].

يتضمن هذا الفضاء الإتصالي أبعاده السيميائية الخاصة،تجعل منه نظاما منتظما من الدوال الرمزية،يكون فيه تموضع الأفراد مفردات دالة من هذا النظام،تحيل في بعدها التضميني إلى عمق الثقافة الشعبية وطبيعة العلاقات الإجتماعية بين الأفراد،تسمح لنا هذه المقاربة بتأويل تموضع الرجال في أرار،حيث يجلسون في الصفوف الخلفية وراء النساء،ويعود هذا إلى الدور الأساسي الذي يلعبه الرجل في المجتمع القبائلي،المتمثل في حماية شرفه وشرف قرينته عن طريق حماية المرأة ومواجهة الأخطار المحدقة بها طوال فترة رقصها.

بعد انتهاء عملية خضب الحناء،تشرع النساء في الرقص،ويمثل هذا السلوك الطقسي علامة سيميائية خاصة يتحدد معناها في التحضير للعلاقة الجنسية،ولا يمكن للرجال الإلتحاق بالنساء أثناء رقصهن إلا بعد إعلان العريس عن إخلاص زوجته وشرفها[1*].

وبما أن الرقص القبائلي يرتكز في مجمله على المرأة على اعتبارها حافظة التقاليد وناقلة التراث،فإن نجاحها ودرايتها بالرقص يتوقف على نقطة أساسية تتمثل في توجه جميع الأنظار إليها وإلى رقصها،ولن

---

[4] **V Lièvre,op cit,p 115.**

[5]**Makilan,op cit,p08.**

[*]**les femmes apparaissent encore comme les gardiennes des traditions artisanales ,poètique…**

[6] **C Lacoste-Dujardin,des mères contre les femmes,ed la Découverte,Paris,1986,p29.**

[*]**" la dance n'est pas une occupation désirable chez les hommes, c'était plutôt le domaine des femmes et des enfants, car les hommes au vrai sens du terme ne dansent pas sauf quand le henni est fait ou lorsque le marie prouve la virilité"**

[1] **V,Lièvre,op cit,p116.**

يتحقق هذا من دون توفر جملة من العناصر الرمزية التي تشكل دوال مساعدة للرسالة الحركية،وتتحدد هذه الدوال في لباس المرأة أثناء رقصها حيث يجب عليها أن ترتدي الجبة الخاصة بالحفلات،تكون في الغالب ذات ألوان متفتحة،كما تربط خصرها بحزام خاص يسمى agus إضافة إلى قماش على شكل مثلث،وتخفي شعرها بمنديل مزين،ترتدي المرأة في هذه المناسبة أجمل الحلي القبائلي القديم،المصنوع من الفضة،ويتجلى للعيان صورة رمزية خاصة بالهوية والثقافة القبائلية،حيث أن من أهم دلالات ربط الحوض بواسطة الحزام الشرف الذي تتمتع به المرأة القبائلية.

تكتمل المعاني الرمزية للرقص القبائلي بدوال إيمائية حركية خاصة،متفق عليها في الثقافة الشعبية القبائلية،لتشكل برمزيتها صنفا من أصناف الشفرات الثقافية التي أشار إليها" **بيير فيرو**"،ونضيف في هذا الصدد،أنه على المرأة القبائلية أثناء رقصها أن تخبئ وجهها بواسطة منديل خاص لتفادي الشعور القوي بالحياء[2][*].

أما فيما هو متعلق بالجهة العلوية من جسد المرأة الراقصة،فنجد أنه من العيب عليها تحريك صدرها،حيث يجب عليها جعله مستقيما،لأن هزه يؤثر سلبا على سمعتها،ويجعلها غير متأصلة بالأخلاق. من جهة أخرى،نجد أنه عليها أثناء رصها أن تحرك حوضها عبر نمط جانبي يشبه حركة الغربال ،كما أنه عليها أن تحركه في نمط سريع جدا،وتستكمل هذه الحركات دلالة الأنوثة و الخصوبة وهي من أكبر وأهم أنواع العطاء الذي تتمناه المرأة القبائلية[1][*].

تقوم المرأة القبائلية في ذات الوقت بتقريب قدميها ووضعهما مسطحين على الأرض دون انحنائها أو عكفهما ويعود السبب في هذا أنه ينظر إلى المرأة التي تعكف رجليها أثناء رقصها نظرة سلبية ومنظار سيء،كونا حسب اعتقادهم تحاول إثارة انتباه الرجال[2] .

من جهته،يقلد الرجل القبائلي أثناء رقصه رقصة الصقر ،يتبين هذا من خلال حركات جسمه،ومن شأن هذا أن ينقل رسالة رمزية يمثلها هذا الصنف من الطيور،تتمثل في النبل والقوة،ففي حركات الجهة العلوية،نجده يفتح ذراعيه ومن ثم يحرك رأسه نحو الجهة اليمنى ثم اليسرى،ليدل هذا على القوة واللطف.

---

[*]"...cachent leurs visage avec un foulard qu'elles utilisent afin d'éviter un très fort sentiment de hante"

[2] IBID,p115.

[*]" la fécondité dans le mariage est la plus grande bénédiction que puisse souhaiter une femme"

[1]M,Duvalder ,rituel magique des femmes kabyles,extrait de la revue Africaine ,tome 001,Paris,1957 ,p348.

[2]IBIDEM.

كما توحي حركات اليدين بإمساك قارب خاص والتحكم فيه من الجهة اليمنى ثم اليسر،ومن شأن هذا أن يدل على المكانة التي يحتلها الرجل في المجتمع القبائلي،والتي تؤهله إلى التحكم فيه وتسييره ورعاية أموره والتنبؤ بمصيره والقضاء في أموره وفي شئون الناس.

أما عن حركات الرجلين، فنجده يحركهما الأول أمام الآخر ليشير بذلك إلى عملية حصاد القمح،على اعتبارها من أهم النشاطات التي يقوم بها الرجل في المجتمع القبائلي،كما أنه يمسك في رقصه هذا ببندقية،ويشكل بواسطتها حلقة دائرية،وهي في فحواها علامة ثقافية تشير إلى القوة والمسئولية وتدل في ذات الوقت على الصفات التي ينبغي على الرجل القبائلي التمسك بها وتتحدد في العزيمة والشرف،ولأن الرجوع إلى الوراء يدل على الذل والمهانة والخسارة،وينفي قواعد الرجولة ويسقط الشرف،فإنه في رقصه هذا لا يرجع إلى الوراء[3][*].

من خلال التحليل السيميولوجي للحركات الجسدية الرمزية المرتبطة بالرقص القبائلي،نستطيع القول أن الحركات والنشاطات التي تنتجها المرأة القبائلية أثناء رقصها ترتكز على الجهة التحتية لجسمها،بينما ترتكز حركات الرجل على الجهة العلوية،الشيء الذي يجعلنا نقول أن المرأة في حركيتها هذه تقلد طائر الحجلة،بينما يقلد الرجل الصقر،ومن شأن هذا أن يكشف الستار عن مكانة الجنسين في المجتمع القبائلي ويبين مظهرا من مظاهر السيطرة الذكورية التي تحدث عنها Pierre Bourdieu بقوله أن هذه الحركات تشير إلى التقابل بين الذكر والأنثى الذي يقسم العالم والأشياء والنشاطات حسب التقابل بين المتناقضات: **أعلى/أسفل،فوق/تحت،يمين/يسار**[1][*].

III-5-6-النسج ورمزيته في الثقافة الشعبية القبائلية:

يعتبر النسج من الحرف الشعبية القبائلية التي من خلالها تصنع العديد من الألبسة وكل ما يستعمل لتغطية الإنسان والإنتفاع به،ويشمل ذلك الأغطية الخاصة والأفرشة وكذلك اللباس الذي تحمله العروس يوم زواجها والذي به يتم تغطية الميت يوم وفاته[2].

---

[*]**"un homme d’honneur, sa démarche celle de quelqu’un qui sait ou il va et qu’il y sera temps quels que soient lesobstacles"**

[3]**Pierre Bourdieu, le sens pratique, éd Minuit, Paris,1980,p32.**

[*]**" ces fomes montent l’opposition masculin/féminin qui divise les choses et les activités telles que les oppositions homologues :haut/bas, dessus/dessous, droite/gauche"**

[1]**Pierre Bourdieu, la domination masculine, collection Alain Fine, éd Seuil, Paris,1998,p134**

[2]Makilan,op cit,p93.

أكثر من ذلك،يمكن اعتبار النسج حقلا غنيا بالدلالات السيميائية التي يمكن استقراء أبعادها ومعانيها من الطقوس الممارسة في هذه العملية والتي تبدأ من العملية الأولى لتحويل المادة الأولية"الصوف"أو tadutt.

من مظاهر ذلك أنه بعد غسل الصوف،لابد من تركه خمسة أو سبعة أيام من دون لمسها،وترجع رمزية ذلك إلى أن هذه الفترة تتميز بكونا عملية تحويل وتحوير المادة الأولية،وفي هذه المادة تسكن روح لا بد من حمايتها واحترامها،بناء على ذلك،لا يجب ترك الصوف في المكان الذي تتواجد فيه صغار الحيوانات،الأطفال لأن هذا من شأنه أن ينعكس سلبا على عملية نموها ،وقد شبه المعتقد الشعبي القبائلي هذه الفترة الطقسية بالفترة التي تلحق زواج الفتاة،حيث تمر بتحولات كثيرة في حياتا الخاصة والزوجية[3].

من شأن هذا الطقس أن يجعل الصوف مثل الطفل أو الحيوانات،يحتاجون في مجملهم إلى تحولات ضرورية في حياتم اليومية،الشيء الذي يجعل الصوف رمزا الحياة الحية،استلهم هذا المفهوم الإيحائي من حقيقة كون الصوف يكبر حجمه بعد غسله،كذلك الكائن الحي ينمو ويتطور.

لذلك،يؤمن التفكير الشعبي القبائلي بأن للنسيج روحين أساسيتين،تتموضعان في خيوط عملية النسج،تتواجد الروح الأولى بين الخيوط المتقاطعة،أما الثانية،فتوجد بالقرب من aghanim الذي يحمل الخيوط[4].

من أجل ذلك،فإن عملية وضع المنسج azetta ليست مجرد عملية بسيطة،على اعتبارها تتلاعب بمختلف الأرواح وتسمح بإنشاء وخلق أرواح أخرى،الشيء الذي يجعلنا نسلم بوجود روحين تتقاطعان وتتفاعلان "عمودية وأفقية"يشبههما الفكر الشعبي القبائلي بالزوجين الذين ينشئان الأسرة[1].

هكذا،يمكن القول أن النسيج عملية طقوسية رمزية تسمح بنشوء الحياة،ولفعل ذلك،لا بد من استحضار الأرواح والملائكة المقدسة،بناء على ذلك،لا بد من استكمال هذا الطقس بتفادي الممنوعات التالية[2]:

-تجنب إقامة نسيجين في المـ ل نفسه،وفي المكان ذاته،ولدى عائلة واحدة،وتكمن رمزية هذا في تفادي الإصابة بمرض يسمى anughlu* الذي يفتعله اجتماع روحين في نفس اليوم وفي نفس العائلة[3].

- لا بد من إناء النسج في نفس اليوم،حيث أنه من الممنوع تركه من دون إتمام والإنصراف إلى أعمال أخرى،لأن هذا من شأنه أن يؤذي أفراد الأسرة.

-لا بد من النهوض من عملية النسح عند وجود جنازة في القرية وهذا احتراما للميت.

---

[3]IBID,p,p,98,100.

[4] مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت.

[1]Jean Servier ,les portes de l'année, op cit,p133.

[2]Makilan,op cit,p,p118,119,.120

* anughlu :مرض من مظاهره الإصفرار،التقيؤ والحمى المرتفعة،والإسهال،يصيب عادة الأطفال.

[3]Jean Servier,op cit,p134.

-لا يجب تخريب المنسج لأن هذا يؤثر سلبا على أرواح الأطفال والحيوانات بسبب ارتباطها بروح المنسج.
-يجب على القائمة على المنسج تفادي النوم وراء الخيوط لأن هذا يؤثر سلبا على جمالها وجمال العناصر التي يتم نسجها.
- لا بد من احترام المكان الذي تنسج فيه المرأة وذلك بتفادي توسيخ هذا الفضاء بالكلام البذيء ،مقابل ذلك،لابد من وضع المنسج في حماية الملائكة من خلال ذكرها في هذا الفضاء وذكر حماينها ورعايتها.
كما يفرض النسج احترام ما يلي:
- تفادي النسج يوم الجمعة كونه يوم الصلاة،نفس الشيء يتعلق بيوم العيد ويوم ميلاد الأنبياء والرسل وفي يوم عاشوراء لأن من يمارس هذه الحرفة في هذه الأيام يصاب بالرعشة[4] targagayt.
- أدوات النسج شخصية جدا ولا يجب أن تخرج من الم ل،وهي عناصر يتم توارثها من الجدة إلى بناتا وحفيداتا،والسبب في هذا أن لها عناصر سحرية خاصة تجعل النسج مميزا وخاصا بذه العائلة[5].
- تتم عملية النسج بصفة جماعية لذلك يتم تحضير عشاء خاص بذه المناسبة مثلما يتم ترديد عبارات سحرية مباركة وأغاني شعبية نسوية با يتم تمضية ساعات النسج بكل نجاح.
- يتضمن مشط النسج قوى سحرية خاصة إذ يستعمل لمعرفة أفكار الذين طال غيابم عن الم ل،لذلك يجب احترامه وتقديسه[1].
- لا يجب اقتحام مجال النسج،أو خيوط المنسج لأن فعل ذلك يؤدي إلى فقدان عذرية الفتاة،وإصابة الرجل بالعقم والأطفال بالوفاة[2].

من هذا المنطلق،نستطيع القول أن النسج ليس مجرد عملية أو نشاط نفعي،بل هو في ذات الوقت بنية سيميائية رمزية تحدد رمزيتها ثراءها الدلالي وتنوع الطقوس الممارسة فيها ما من شأنه أن يؤكد حقيقة كون الثقافة الشعبية القبائلية ثقافة طقوسية رمزية.

---

[4] Ykonne Samama,le tissage dans l'Atlas Marocain ,mémoire de la terre et de lavie,Ibispress/unesco,Paris,2000,p17.
[5]IBID,p18.
[1]IBID,p33.
[2]IBID ,p69.

فصّللنا من خلال هذا المحور في العديد من الأبعاد الدلالية التي تتمتع با تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر بكونا ثقافة تقليدية،بسيطة،تعتمد على نظام من أسرة متين،تحدد فيه أدوار الأفراد،وكذلك مكانتهم الإجتماعية،وعلى الرغم من سيادة ما يسمى"الهيمنة الذكورية"،في نمط العلاقات بين أفراد هذا ا لتمع،إلا أن تطور هذا الأخير وعيشه،يرتبط أشد الإرتباط بالمرأة التي لا توكل عليها مهمة الإنجاب –فحسب- بل تحمل بالعديد من المسؤوليات التي تجعلها محور سيرورة ا لتمع،في حين تتحدد مكانة الرجل في رمزيته،المتمثلة في الرزانة،الحماية الشرف،وتنظيم ا لتمع.

من زاوية أخرى،يتمتع ا لتمع التقليدي القبائلي بنظام تفسير خاص بالمعتقدات والظواهر،من خلاله يتدلى الإيمان المطلق بالظواهر القدسية،والعناصر الخارقة،وتمثل رمزيتها في العديد من العناصر الطبيعية والفلكية،مثل: الشمس،السماء،الأمطار،الأشجار،الصخور...يتدعم هذا الإيمان بممارسات طقوسية،تدعم وجودها بحكايات أسطورية،مما يجعل من تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية أسطورية،طقسية،رمزية،قدسية.

تضفى هذه الخصائص على العديد من العناصر والممارسات اليومية،مما يجعل من سلوكات الفرد،وأدواته نصا ثقافيا،يمكن تحليله سيميولوجيا،ويتعلق الأمر بكل من:"اللباس،الغذاء،المعمار،الرقص،الفخار...."والتي

لا تقتصر دوالها على بعدها الإستعمالي فحسب،بل لها رمزية موغلة في البعد الأسطوري الرمزي لهذه الثقافة.

IV الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية ،ظروف ظهوره،تطوره،آفاقه ومشاكله.

IV -1- الظروف التي رافقت ظهور الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائية

IV -3- أهم محطات تطور الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية.

IV -4- خصائص الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية وعلاقته بالثقافة الشعبية.

IV -5- آفاق الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية ومشاكله

IV -1- لمحة موجزة حول الإنتاج السينمائي الجزائري

قبل الحديث عن الإنتاج السينمائي الجزائري،لا بد من الإشارة على أننا فضلنا استعمال مصطلح:"الإنتاج السينمائي"عوض"السينما"،ويعود السبب في هذا إلى خصوصية هذا الإنتاج،والذي يتميز بالإضطراب،وعدم الإستقرار،ناهيك عن نقص الإمكانيات،والشركات المنتجة،والتي تسمح بالحديث عن السينما،ما من شأنه أن يؤدي إلى غياب محددات السينما"كفن،وصناعة"قائمة بحد ذاتها في الجزائر،حيث يتواجد إنتاج سينمائي فحسب،لهذا،رأينا ضرورة الحديث عن خصوصيات هذا الإنتاج وطبعة أفلامه.

أول ما يمكن الإشارة إليه في هذا السياق، أن ميلاد الإنتاج السينمائي الجزائري كان عام 1957 ،وذلك في إطار حرب التحرير الوطنية حيث قامت فرقة من المناضلين في الولاية الأولى بتصوير العديد من الأفلام والإنتاجات السينماتوغرافية ، أنتجت هذه الفرقة أربعة حصص تلفزيونية يراد منها مواجهة الدعاية الفرنسية وتوصيل الرأي العام إلى جميع دول العالم لشف الستار عن معاناة الشعب الجزائري واضطهاده على أيدي الإستعمار الفرنسي .لقد تم بث هذه الحصص في الدول الإشتراكية ،ومن بين ما أنتج من قبل الخلية السينماتوغرافية لجيش التحرير الوطني ،حصة خاصة بالدور الذي تلعبه الممرضات في صفوف جيش

التحرير الوطني ،كما تم تصوير العديد من الوقائع الخاصة بالمجاهدين في مناجم الونزة أين تتواجد جيوش العدو[1].

ينبغي الإشارة إلى أنه وحتى عام 1946 لم يكن للجزائر سوى مصلحة فوتوغرافية واحدة ،وفي عام 1947 أنشأ الفرنسيون مصلحة سينمائية أنتجت عددا من الأشرطة القصيرة عرضت وترجمت أغلبيتها إلى لغتين ،وتقسم هذه الأفلام إلى الأنواع [2]:أفلام تتعلق بالآداب والعادات الجزائرية،أفلام ثقافية،أفلام وثائقية،أفلام حول التربية الصحية

يمكن في هذا الصدد إدراج عناوين عديدة مثل: [3]قيصرية1949 ،الإسلام 1949 ،العيد الغير منتظر1959 أغنى ساعات افريقيا الرومانية ،هيبن الملكية،رعاة الجزائر....

تم إخراج جميع هذه الأشرطة القصيرة في الجزائر،بينما تستكمل عمليات التطهير والتركيب في أستوديوهات باريس ،تميز عام 1948 باستحداث مصلحة الإذاعة السينمائية،وكانت تضم مجموعة من القوافل التي تتنقل إلى الجنوب الكبير حاملة في طياتها العديد من الأفلام المسلية.

مرّ الإنتاج السينمائي الجزائري ،بعد الإستقلال بالعديد من المحطات الهامة ،من أمثلة ذلك ما جرى بين 1960 -1961حيث تم تنظيم السينما الجزائرية عن طريق انشاء مصلحة خاصة بالسينما تابعة لجبهة التحرير الوطني وتولّت مهمة تسجيل وقائع حرب التحرير الوطنية وتحويلها إلى ذاكرة جماعية ومن سلسلة الأفلام المنتجة نجد:[1].

- **Les réfugiers:**أنتج هذا الفيلم ما بين "1956 -1957 "،وهو فيلم قصير يتكون من 16 دقيقة ،تم تصويره في تونس ،وأخرجه المخرج "Cecile Ducugis" هذا الفيلم جعله يتعرض للسجن لمدة عامين.
- **الجزائر الملتهبة:**أنتج ما بين عامي 1957 -1958 ،وهو فيلم قصير أخرجه روني فوتييه ،وأنتجه بالتعاون مع شركة جمهورية ألمانيا الديموقراطية .
- **ساقية سيدي يوسف:**أنتج عام 1958 وهو فيلم قصير أخرجه بيار كليمون ،**اللاجئون:**أنتج عام 1958 من إخراج بيير كليمون .

---

[1]جان ألكسان،السينما فى الوطن العربى،عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،مارس 1982 ،ص 216 .

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[1]جان ألكسان،مرجع سبق ذكره،ص 218 .

- **جزائرنا:** وهو فيلم طويل ،يعتمد على صور فيلم "حرية الجزائر"وأخرجه ساشا فيبرني عام 1947 وصور فيلم أمة الجزائر الذي أخرجه" روني فوتييه" عام 1955 وصور التقطها شندرلي في الجبال أخرج الفيلم الدكتور "شولي" و"جمال شندرلي" و"محمد الأخضر حامينة" ،تحت رعاية مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية[2].
- **عمري ثمان سنوات** :أنتج عام 1961 وهو فيلم قصير أخرجه كل من يان وأولقا لوماسون وروني فوتييه ،ومن إنتاج موريس آودان وهو من إعداد فرانز فانون وروني فوتييه.
- **ياسمينة:** أنتج عام 1961 ومن إخراج محمد الأخضر حامينة وجمال شندرلي ،أنتجته مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية.
- **صوت الجزائر**:أنتج عام 1961 من إخراج محمد الأخضر حامينة وجمال شندرلي ومصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية.
- **بنادق الحرية:** أنتج عام 1961 وأخرج من قبل جمال شندرلي ومحمد الأخضر حامينة ،صمم سيناريو هذا الفيلم من قبل سارج ميشال وإنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية.
- **خمسة رجال وشعب**:أنتج عام 1962 ومن إخرتج روني فوتييه .

تميزت هذه الأفلام بكونا انتاجات بسيطة تنقصها الخبرة ،وتعبر عن معاناة الشعب الجزائري واضطهاده على أيادي الإستعمار الفرنسي ،والهدف من هذه الإنتاجات تشكيل رأي عام عالمي مؤيد لثورة التحرير الوطني ،ومدعمة لاستقلال الجزائر ولجهود الشعب المبذولة لتحريرها[1].

تطور الإنتاج السينمائي الجزائري ،ورافق ظهوره العديد من الخطوات والمراحل،ومن بينها نجد:

- **عام 1963 :** إنشاء الديوان الوطني للأحداث الجزائرية وإنشاء مركز التوزيع الشعبي .
- **عام 1964:** إنشاء المركز الوطني للسينما،وتبعه،تنظيم رقابة الإنتاج والتوزيع،وإنشاء المركز التجريبي للتوزيع الشعبي،ودار الآثار السينمائية الوطنية الجزائرية ،والمعهد الوطني للسينما وتأميم الإستغلال السينمائي.

---

[2]Benjamin Stora ;la guerre d'Algérie dans les médias l'example du cinéma , Inalco et Université Paris VII ; Hermès 52 – Texte 05,Paris,sans date,p9

[1] Sébastien Denise ,La diffusion des documentaires,questions de communication, Paris, 2006.p,321.

- **عام 1965:** إنشاء مصلحة السينما بالمحافظة السياحية للجيش الوطني الشعبي.
- **عام 1967:** تكوين الديوان الوكني للتجارة والصناعة السينمائيين ،والمركز الجزائري للسينما الذي يتولى العديد من المهام والتي من بينها نجد:التنظيم،التفتيش،الرقابة،التوزيع الثقافي،دار الآثار السينمائية،السينما المتنقلة،نوادي السينما،بالإضافة إلى إصدار قانون تنظيم الفن والصناعة السينمائية وإلغاء المركز الوطني للسينما .
- **عام 1968:**إنشاء مركز التوزيع السينمائي.
- **عام 1969:**احتكار الإنتاج والتوزيع لصالح الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية.
- **عام 1974:**دمج ديوان الأحداث الجزائرية بالديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية وتكليف هذا الديوان بإنتاج وتوزيع مجلة الأحداث المصورة .
- **عام 1975:**إنشاء مديرية السينما والوسائل السمعية البصرية بوزارة الإعلام والثقافة .

يمكن القول أن من أهم ما عالجته السينما الجزائرية في هذه الفترة ،الصراعات الطبقية بعد الإستقلال والسعي نحو التحرر الكامل ،كما أنا اعتمدت في نضتها على الخبرات الأجنبية والتي منها نجد:"صناعة الأفلام،مخابر التحميض،الأجهزة والمعدات،وتتحدد الأهداف الأساسية للإنتاج السينمائي الجزائري في هذه الفترة ما يلي[1]:

- إعطاء حياة جديدة للجنة السياسية والنقابية لتهيئة المناخ الطبقي للنقابة.
- بناء الـتمع الصناعي المتكامل والتحرر من الأجنبي.
- ممارسة سياسة ديناميكية بخصوص المهرجانات والحصول على مخزون من الأفلام لتجنب استراد الأفلام البورجوازية.

عالجت الأفلام الجزائرية الأولى قضية التحرر الوطني ،فكانت إيديولوجية مناهضة للإستعمار،لقد حدث تأميم توزيع السينما عام 1969 وفقا للقرار 6934 ،حيث تأكدت ملكية لادولة الكاملة للسينما ،واعتقد بعضهم أن هذا الإجراء سيضعف السينما الجزائرية خاصة بعد محاولات التخويف التي مارستها الشركات الأمريكية والأوروبية الكبرى التي حاولت مقاطعة السوق الجزائرية.حيث انه خلال سنتين رفضت بيع الأفلام للجزائر ظنا منها أن مخزونا سيباع بسرعة ،وسرعان ما وجدت نفسها في حالة نقص

---

[1] www.aflam.fr ,Dossier de presse cinema d'Algerie ,le 16/04/2011/14h.

وتخضع عندها لشروط السوق الجزائرية ومنعت المنتجين المستقلين من التعامل معها بصفة مباشرة مهددة إياهم بالعزل وبعد مدة من الزمن،رضخت الشركات الكبرى للتفاوض بعد عشر سنوات من الحدث[2] .

عن خصائص الإنتاج السينمائي الجزائري طوال هذه الفترة،يمكن القول أنه يبلغ فيلمين أو أربعة أفلام طويلة في السنة،وهو عدد قليل جدا بالمقارنة مع العدد الكبير من الأفلام التي تقوم الجزائر باقتنائها،ومن الأفلام الطويلة المنتجة في هذا الصدد نجد[3]:

- **سلم حديث العهد**:يرجع سيناريو وإخراج هذا الفيلم إلى "جاك شاربي" وأنتج من قبل المركز الوطني للسينما 1964.
- **الليل يخاف من الشمس:** "لمصطفى بديع" 1965.
- **فجر المعذبين:** أخرج هذا الفيلم من قبل "أحمد راشدي" ،وأنتجه المركز الوطني للسينما عام 1965.
- **ريح الأوراس:** هو فيلم من سيناريو واقتباس وحوار توفيق فارس و إخراج محمد الأخضر حامينة،وإنتاج ديوان الأحداث الجزائرية لعام 1966.
- **الطريق:** أخرج هذا الفيلم "محمد سليم رياض"،وأنتج من قبل الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1968.
- **الجحيم** في **سن العاشرة:** أنتج هذا الفيلم من قبل الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية لعام 1969 .
- **الخارجون عن القانون :** فيلم من إخراج "توفيق فارس"،وإنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1969 .
- **الأفيون والعصا:** أقتبس هذا الفيلم من قصة "مولود معمري" وأخرجه "أحمد راشدي" ،وهو من إنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة الجزائرية لعام 1970 ،ويعرض الفيلم قصة قرية جزائرية في جميع مظاهرها أثناء الحرب.،وهي الحرب كما يراها الذين عاشوها وتجاوبوا معها وتحملوها،وعندها تنطلق الملحمة لتكون جزء من السلوك اليومي للحياة .

---

[2] Sébastien Denise ,op cit, p.p,321,323.

[3] IBIDEM

- **الأسر الطيبة:** هو فيلم من إخراج "جعفر دامرجي" وإنتاج المصالح الثقافية لجبهة التحرير الوطني لعام 1972،ويحاول الفيلم عرض وطرح ظواهر الروابط العائلية الموجودة بين المدينة والريف وبين التقنوقراطية والبورجوازية العقارية.
- **عرق أسود:** الفيلم من إخراج "سيد علي مازيف" ،وإنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية لعام 1972،ويرصد الفيلم قرية الونزة لعام 1954 ،وهي قرية منجمية هامة ،فيها أقلية أوروبية مهيمنة تشغل آلاف العمال الجزائريين وهي فترة تتجلى فيها جميع مظاهر الإستغلال الفظيعوالتمييز الشرس ولكنها مرحلة حاسمة لكي يشعر فيها الجزائريون بوجودهم .
- **حرب التحرير:** إنه فيلم من إنتاج المركز الجزائري للسينما و الديوان لوطني للتجارة والصناعة السينمائية لعام 1973،قدم تعليق الفيلم من قبل "أحمد فاضلي" و"محمد بن يعقوب".وإخراج المصالح السمعية البصرية ،يرصد الفيلم قصة حرب التحرير من خلال الوثائق المصورة أساسا من الصحافة الأجنبية.
- **دورية نحو الشرق:** أخرج هذا الفيلم" عمار العسكري"، وأنتجه الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية لعام 1972 ،يعرض قصة دورية من جيش التحرير الوطني المكلفة بمهمة إرجاع جندي فرنسي إلى الدورية الفرنسية.
- **منطقة محرمة::** فيلم من سيناريو وإخراج" أحمد هلام" وإنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية لعام 1972 ويتحدد سيناريو الفيلم في قرية تعيش اللحظات الأخيرة للسلطة والهيمنة الإستعمارية مع السكان الذين يعيش معهم تاجر غني ،وهنا تعيش فايزة،المرأة العجوز التي تترأس الأعياد ،وينظر إليها السكان نظرة خاصة متأثرين بعاداتم الصارمة.
- **عطلة المفتش الطاهر:** أخرج من قبل" موسى حداد" وأنتجه الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية لعام 1973 ،يتحدد ملخص الفيلم في المفتش الطاهر ومساعدوه المدعوين من قبل "أمي تركي"لقضاء عطلتها في تونس ،وقبل مغادرتما الجزائر ويتوقفان في موكب سياحي جزائري وتجعلهما الصدفة أمام تحقيق بوليسي لا بد من القيام به ويذهب بما التحقيق أخيرا في تونس.
- **وقائع سنين الجمر:**

هو فيلم من إخراج "محمد الأخضر حامينة" وإنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية لعام 1974،نال الجائزة الكبرى(السعفة الذهبية)في مهرجان كان الدولية.

علىالرغممنإنالأفلامالجزائريةلاتتجاوزخمسأفلامطويلة
ومأتيفيلمتسجيليوقصير،إلاإننا كعدةتياراتواتجاهاتفيالأفلامالجزائرية،ومعهذافماتزالالسينماالجزائريةسينماتحتالتك
وينعلىالرغممنالجوائزالتينالتهاأفلامافيوالمهرجاناتالسينمائيةالدولية.

من زاوية أخرى،يمكن أن نميز جيلينمنالمخرجينفيالسينماالجزائريةعايشالجيل
،الأولبداياتالسينماالجزائريةوالثورةالشعبيةالشاملةالتيقامتفيهما
،وانتهتبتحقيقالاستقلالمثلمحمدالأخضرحامينا،أحمدراشدي
،ومحمدسليمرياض،أماالجيلالثانيالذيعاصربدايةسنواتالاستقلال،فقدبدأتمعهمرحلةانطلاقجديدةللسينماالجزائريةب
عدعشرسنواتمنالاستقلالأيفيعام1972.

بناء على هذا،يمكن القول أن السينما الجزائرية مرت بعد الاستقلال بمرحلتين مهمتين من حيث التطور الأيديولوجي لأصحابا, فقد كانت المرحلة الأولى تأسيسية لهذا النوع من الفن, وكان السينمائيون يتخبطون في إشكالية تحديد هويتهم بالنسبة للآخر الذي يمثله الغرب, وفي المرحلة الثانية وبالتحديد في الثمانينيات من القرن العشرين, تحدث القطيعة بين السينمائي وتاريخه،وتغدو بذلك الصناعة الفيلمية الهدف الأسمى لكل عامل في هذا الحقل من الفنون, إلى درجة الاستسلام للطموحات الفردية بمعزل عن سيرورة الواقع والتاريخ[1].

استطاعتالأفلام الجزائرية بالرغم من قلتها أن توجد لها مكانة في المحافل السينمائية الدولية وأشهرها (وقائع سنين الجمر) للخضر حامينا الذي نال السعفة الذهبية بمهرجان كان بفرنسا (1975), وعلى الرغم من ذلك ظلت هذه الأفلام بعيدة عن المشاهد الجزائري الذي وجدت من أجله ،وفي بعض الأحيان كان المشاهد نفسه بعيدا عنها.

تتميز هذه الأفلام بكونا تعالج بالتدرج مواضيعجديدة،تتعلقببناءالجزائرالحديثةوارتبطتتلك
المواضيعبالتغيراتالاجتماعيةالتيخضتعنالتصنيعوالثورةالزراعية.

كما نجد في هذا السياق انتاجا سينمائيا مشتركا يتمثل في [1]:

- **معركةالجزائر:**الفيلم من إخراج "جيلوبونتيكورفو" وإنتاج و"ايغور"فيلمعام1966وتدور قصةفيلم حول مارواهاأولئكالذينعايشوامعركةالجزائروشهدواأحداثها،كما يحاولالفيلمبعثذكرىهذهاللحظاتالتاريخيةالتيلعبتدوراحاسمافيحربالتحرير.

---

[1] http://ennisr.forums1.net02:57 ,02-05-2010 السينما الجزائرية.

[1]جان ألكسان،مرجع سبق ذكره،ص ص،242 /246

- شم**سسوداء:** هو فيلم من إخراج :"دينيزدولاباتونير" وإنتاجالركزالوطنيللسينما- وكوماسيكوعام1967. وهو عبارة عنمغامرةمهربأسلحةوقطاعطرقفيصحراءفيالجنوبالجزائري.
- **الغريب:** أقتبس السيناريومنكتاب"أليركامو" وإخراج :لوشيستوفيسكونتي.أنتجه و"دينورولورانتيس"عام1967.
- **الحياةالحقيقية:** اقتبس السيناريوعنقصة"كليرايتشيريللي" وإنتاجالديوانالوطنيللتجارةوالصناعةالسينمائيةو"بورروبال"صور الفيلم عام 1970ويرصدقصةغراموقعت بين شابجزائريوفتاةفرنسية،وفيهايندد بـ عةالعنصريةالتييعانيهاالعمالالجزائريون.
- **أسوارمنالصلصال:** أخرجه :"جانلويسبيرتوتشيللي" وهو من إنتاجديوانالأحداثالجزائريةواوشيلليفيلم، يتحدد ملخصالسيناريو في قصة فتاةريفيةصغيرة،تعيشفيغمارالكآبةفيقريتها،وتدفعهاهذهالحياةالتعسةالتيتلازمهاكليومإلىنهايةمحتومةوهيالهرب.
- **الاعترافاتالحلوة:** الفيلم من إخراج :"أدوارمولينار". وإنتاج : الديوانالوطنيللتجارةوالصناعةالسينمائيةوبروجيفي،عام،1971يقدمالفيلمالكيفيةالتيتستخدمفيها الشرطةالبوليسوسائلخاصةللحصولعلىاعترافات.
- **برانكاليونفيالحروبالصليبية:** أخرجه"ماريومونيتشيلي" وإنتاج : الديوانالوطنيللتجارةوالصناعةالسينمائيةوفيرافيلم-إيطاليا- عام1971،تجريوقائعالفيلمأبانالحروبالصليبيةوتدورأولافيإيطالياثمفيفلسطين برانكاليرنفارسيختالبنفسهمزهواويصقلسيفهأحياناللقصاصباسمالعدالةوالإنصافويبحثبعدموتحبيبتهعنموتمجيد،ويدفعبهالموتإلىالذهابلإنقاذالفتى"شيلديريكبنبونون"الذيبقاتلفيالأراضي المقدسةوهناكتبدأسلسلةمنالمغامراتالعجيبة.

ما يميز الإنتاج السينمائي الجزائري في هذه الفترة خضوعه لمستلزمات الدولة الموجهة ،ومن ثم انحصار مواضيعه في خصوصيات الجزائر الإشتراكية،وهذا يعني الإنتقال من ثورة التحرير إلى ثورة البناء والتشييد وحصر الإهتمام السينمائي في هذا النطاق دون الحديث عما يمس الدولة الموحدة.

ورافقت هذا الإنتاج العديد من الأحداث والمحطات والتي من بينها نجد:

- 1978 :إنتاج الـلة السينمائية التي من شأنا أن تساهم في ميلاد النقد السينمائي في الجزائر.
- نجاح معتبر في السينما حيث تحقق بيع ما يقارب 40 مليون بطاقة لنسبة من السكان تقدر ب 20 مليون شخص.

- إفتتاح المهرجان السينمائي الخاص بواة السينما في منطقة تيزي وزو ،وفيه تبلورت نظرة جديدة حول الثورة التحريرية من قبل السينمائيين الجزائريين.
- 1984 :إيقاف موارد l'ONCIC ومن إدارة العديد من القاعات السينمائية التي تم توزيعها على القطاع الخاص .
- 1987-1988:إعادة تنظيم قطاع التلفزيون والسينما وهذا من خلال تفكيك مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الجزائرية RTA وتأسيس المؤسسة الوطنية للتلفزة l'ENTV والمؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصريL'ENPA.والمركز الوطني للفن والصناعة السينماتوغرافية.

والحديث عن الإنتاج السينمائي الجزائري في فترة التسعينات، يقتضي علينا الإشارة إلى خصوصيات هذه الفترة المتميزة أكثر بانتشار الإرهاب والعنف عبر التراب الوطني ،وتصاعد هذه الأزمة مع موجة الإغتيالات الفردية للمثقفين الجزائريين ،ومن شأن هذا أن يجعل من الهجرة السبيل الوحيد لتفادي الأزمة وضمان العيش للعديد من المبدعين السينمائيين[1].

وفي أكتوبر 1993،تم إعادة تنظيم الجهاز القطاع السينماتوغلرافي الجزائري، حيث تم تشجيع عملية الإنتاج من خلال تشجيع خاص للمخرجين،إذ يتم دفع ما يعادل ثلاثة أعوام من الأجرة ودعوتم إلى تأسيس مؤسستهم الخاصة CAAIC والتي وضعت في خدمتها نظاما جديدا للمساعدات الإنتاجية ،تسمح للمنتجين السينمائيين بتلقي مساعدات مالية من قبل الدولة ،ومن شأن هذا التنظيم السيء أن يؤثر سلبا على الإنتاج السينمائي الجزائري ،والسبب في ذلك نفي العديد من السينمائيين والممثلين والتقنيين . من الأفلام المنتجة في هذه الفترة نجد[2]:

- **L'honneur de la tribu:**الذي أنتج عام **1993** من قبل زموري يوسف .
- **Youcef ou la légende du 7ème dormant:** من انتاج السيد شويخ عام 1993.
- **باب الواد سيتي:** من إنتاج مرزاق علواش عام 1994.
- **La moitié du ciel d'Allah (1996):**وهو شريطمن إخراج جميلة صحراوي يصور نضال المرأة الجزائرية منذ أربع سنوات من أجل تعيير ظروفها.

بيد أن عام 1998 ،تميز بإلغاء CAAIC من مدار الإنتاج السينماتوغرافي الجزائري وتعويضه **ب Fonds de Développement et d'Assistance Technique et Industrielle pour le Cinéma (FDATIC)**ومن شأن هذا أن يؤثر سلبا على الإنتاج السينمائي الجزائري.

---
[1]Sébastien Denise,op cit,p,323.

[2] Ibidem

تميزت الفترة الممتدة ما بين:2002 -2005 ،بتحسن ملحوظ في أوضاع البلاد السياسية والأمنية واتخذت على إثر ذلك العديد من المبادرات الجديدة في مجال السينما حيث أرفقت بياكل جديدة تدعم با المركز الوطني للسينما الجزائرية .ومن سلسلة الأفلام المنتجة في هذه المدة نجد:

- **Rachida :** من إنتاج يمينة شويخ عام 2003.

كما تميزت هذه الفترة في الوقت ذاته بما يعرف "سنة الجزائر في فرنسا"هذا ما ساهم في إعادة فتح الإنتاج السينمائي الجزائري وذلك بإنتاج العديد من الأفلام التي لا طالما انتظرت الإنتاج على الرفوف منذ إنشاءFDATICعام 1998. ومن جملة الأفلام المنتجة في هذه الفترة نجد:

- **Soleil assassiné لصاحبه بولكحول** A. Bakhloul.
- **Un rêve algérien لصاحبه.** J.P LLedo.
- **El Manara لصاحبه بلقاسم حجاج.**

كما أعيد افتتاح العديد من قاعات العرض، خمسة منها في الجزائر والعديد عبر كثير من ولايات الوطن و تم استدعاء العديد من المخرجين الأجانب للإستفادة من تجاربم الخاصة في الميدان السينمائي،وتتابعت الظروف على هذا الحد إلى غاية 2006 ،حيث حقق الإنتاج السينمائي الجزائري العديد من النجاحات وذلك في فرنسا،وتدعم الإنتاج بصورة قوية عام 2007 ،في ظل تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية حيث تم إنتاج ما يقارب 22فيلما طويلا ،44 فيلما وثائقيا،و11 فيلما قصيرا ،من بينها نجد:

- **Barakat ! :**أنتجته جميلة صحراوي عام 2006 ومدته تصل إلى 94 دقيقة.
- **Bataille d'Alger:**منإنتاج Gillo Pontecorvo. Studio Canal, 2008.
- **Bled number one**:أنتجه رابح أعمر زيماش عام 2007 .
- **Cartouches gauloises**:من إنتاج مهدي شرف عام 2008 .
- **Indigènes:من إنتاج رشيد بوشارب عام**2007 .
- **La Maison jaune:من إنتاج عمرمختار عام 2008.**
- **Morituri**:من إنتاج عكاشة تويتة عام 2007.
- **Le Mouchoir de mon père:من إنتاج فريد حرود عام**2002.
- **Prends 10 000 balles et casse-toi** من إنتاج محمد زموري.
- **Rome plutôt que vous** من إنتاج طارق تاقيا عام 2009.
- **Soleil assassiné (Le)**:من إنتاج عبد الكريم بلول عام2005 .

- **Vent de sable : le Sahara des essais nucléaires**:من إنتاج لعربي بن شيحة عام2008 .
- **مسخرة**:من إنتاج لياس سالم .
- **الصين مازالت بعيدة**:من إنتاج مالك بن اسماعيل.

تميز عام 2009 بالمهرجان الإفريقي الثاني وذلك في شهر جويلية بالعاصمة الجزائرية ما ساهم في إنتاج العديد من الأفلام،الشيء الذي يجعل من الإنتاج السينمائي الجزائري مناسباتيا،حيث يتنوع وتشتد حركيته في المناسبات والمهرجانات،وتقل فعاليته في الأيام العادية،وما صعب من تطور هذا الإنتاج عدم فعالية دور السينما،التي لا تنشط بكثرة إلا في هذه المناسبات.

IV -2- الظروف التي رافقت ظهور الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائية:

سبق الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية بالعديد من الظروف التي يشترك في بعضها مع ما عانه الإنتاج الجزائري بصفة عامة ،وما عانته القضية الأمازيغية من محطات بصفة خاصة،من أجل ذلك،نستطيع القول أن من سلسلة الظروف التي رافقت ظهور الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق الأمازيغية المحطات التالية:

- **أسس الدولة الحديثة:**

بعد استقلال الجزائر،شرع الزعماء السياسيون في وضع أسس ومبادئ للدولة الجزائرية الحديثة ،وتسطير خطط عريضة للسياسة التي لا بد على الجزائر انتهاجها لتحمل تبعات واحدة من أهم حروب التحرير في

القرن العشرين وبالفعل،تم اتخاذ العديد من القرارات في ظروف خاصة ،ومن ثم التوجه نحو وجهة أساسية تتمثل في إيجاد نظام أساسي مصقول بأسس روحية مستلهمة من خصائص الأمة الإسلامية*،ولا يعني هذا إبراز سيرورة ديمقراطية حقيقية،تأخذ بعين الاعتبار المعطيات السوسيوأنتروبولوجية،التاريخية،اللغوية والدينية للجزائر العريقة[1]. والواقع أن الوقائع الاجتماعية هذه ،ولا تضمن الحقيقة الأمازيغية ،على العكس من ذلك كله،كانت هذه الأخيرة مهمشة ،منسية أو مخفية ،محرمة وممنوعة من الحياة الرسمية للأمة الجزائرية طوال فترة طويلة ،وبناء على ذلك،عين الدين الإسلامي تسير عبره الدولة الجزائرية الحديثة،وتم إرساء اللغة العربية لغة وحيدة رسمية،مع تعميم هذا الإجراء على جميع المؤسسات والمراكز الوطنية[2].وتم تجسيد نظام التمييز وإحداث الشقاق بين ما هو رسمي وما هو شعبي من جهة ،وبين ما هو مقدس وغير مؤهل من جهة أخرى،نفس الشيء يقال عن التمييز بين ثنائيات :"اللغة المكتوبة واللغة منطوقة"،"العربية الأمازيغية"،"الأمة والعشيرة"،"الإسلام والاعتقادات الشعبية"،وقد تعمق هذا التنافر بصفة كبيرة بفعل نظام التربية وسيرورة البرمجة في وسائل الإعلام[3].

من شأن هذا أن يتوسع ويمتد ليشمل جميع ميادين الحياة الاجتماعية،وسرعان ما شمل ميدان الثقافة بصفة عامة والإبداع السينمائي بصفة خاصة.

يعلل العديد من الباحثين سبب نقص الكتاب والمبدعين بواحدة من أهم نتائج الأمية ،حيث أن ما يقارب ثلثي السكان كان ميلادهم بعد عام 1960 ،وتم إدماجهم في مناخ إيديولوجي يسمى :- **الدولة الأمة*–** لا سيما بعد التطور المشهور في الخطاب الرسمي ،إذ تضمن الإحساس بالذنب والخيانة للأمة بسبب الكتابة أو الإبداع بلغة أخرى غير اللغة العربية الرسمية[1].

لا أدل على ذلك من الأدلة الواقعية المعايشة، حيث أنه على إثر هذا النظام،تعرض العديد من الكتاب المبدعين إلى القمع،أمثالهم أمثال –كاتب ياسين-الذي ذاق ويلات العقاب والقمع السياسي بسبب كتاباته باللغة الفرنسية ومواقفه المعارضة الصريحة.

* "Renforcée par le ciment spiritual de la oumma Islamique".

[1] Mouhamed Arkoun, les langues, société et religion dans le Maghreb indépendant, in culture du Maghreb, éd Harmattan, Paris, 1996, p89.

[2] IBID, p89.

[3] IBID , p90

[1] Ibidem

امتد هذا القمع ليشمل أصوات أخرى مناهضة للسياسة،تم نفيها ودفنها خارج أرضهم الأم لا لسبب آخر سوى نطقهم بلغة أخرى غير اللغة العربية، وعدم الاعتراف بالنظام السائد ومن ثم التمهيد للا اع والخلاف السياسي. هكذا، خلقت أزمة سياسية عميقة،وعبر عنها "محمد أركون" بقوله أن هنالك أزمة عميقة في التعبير عن الذات ،حيث أن هنالك العديد من الأخطاء اللغوية الناتجة عن استعمال مفردات تتحمل تأويلات مزدوجة ،يمكن أن تضاف من قبل المتلقين في شأن الموضوع المعالج ،ويمكن أن يؤثر هذا على مجال إبداع المعارف والمعلومات[2]*.

وبما أن الإبداع ممنوع بأي لغة أخرى،فإن الإبداع السينمائي باللغة الأمازيغية قد مسه هذا الإجراء ،وبنفس السبل المتخذة في شأن كل مغامر في هذا الال.

- واقع الأمازيغية بعد الاستقلال:

لم تؤخذ السينما الأمازيغية بعد الاستقلال بعين الاعتبار ،ولم يعترف با إلا بعد نضال كبير وطويل وطريق صعب محفوف بالمخاطر. وكان من الحتمي والضروري على أي مناضل من اجل هذه الهوية أن يمر عبر العديد من أنواع النضال، ومن المبادئ التي تم معايشتها في هذا الواقع ما يذكره" Salem chaker* "بقوله :"الاندثار أو العيش في الفلكلور هو الخيار الوحيد الممنوح للأمازيغ[1] "*.

ومفاد هذا أن الأمازيغية في هذه الفترة قد صنفت كعامل من عوامل الثقافة الفولكلورية ،أكثر من اعتبارها ثقافة مدعمة، والسبب في هذا أن هذه الهوية قد شكلت في ظل الدولة الحديثة الموجهة خطرا بالنسبة للوحدة المشكلة **-عربية إسلامية-** على الرغم من أن تواجد ثقافة امازيغية - حسب ما ذكره- "Mohamed Harbi*" معطى ايجابي، لا يناقش في شأنه ولا يمكن لأي عنصر مسؤول أن ينكره

« Une profonde crise d'expression de soi, faute d'outil linguistique approprié au double sens possédé par chacun et adéquatement adapté au sujet traité, au groupe destinataire, au domaine de la création et de connaissance »

[2]IBID, p100

[1]Salem Chaker, imazighen ass-a, Ed Bouchene, Alger, 1990, p09.

* «…disparaitre ou vivre dans le folklore, elle est l'alternative offerte aux berbères »

*محمد حربي:(1933/06/16)ولد في الحروش،أصبح عام 1945 الأمين العام لجمعية الطلبة بشمال إفريقيا،ثم عضوا في FLN فسفير الجزائر في غينيا 1961 سجن لمعارضته السياسية لمدة 5 سنوات بعد الإنقلاب السياسي لعام 1965،نفي إلى فرنسا منذ 1973 من بين مؤلفاته نجد:

.Le FLN mirage et réalité 1980

،لأنا الموروث المشترك لكل الجزائريين ولا يوجد أي سبب لإخفاء الحقيقة وراء ذريعة مكراء تتمثل في الحفاظ على الوحدة الوطنية [2*].

على الرغم من نظام المراقبة والقمع المعبأ ضد كل معارض للنظام،استطاعت الحركة الأمازيغية أن تنشئ نفسها عبر سيرورة من النشاطات التي لا تفرض عليها رقابة أو قمع تام ،ومن سلسلة هذه النشاطات نجد:

- في **الهجرة:**تقوية دعائم النسيج الجمعوي الموحد بين الجمعيات ،ومن شأن هذا أن يوحد بين الأمازيغ وقد تم إرساء مبادئ من شأنا أن تدعم القضية الأمازيغية ، ومن مظاهر ذلك نجد:

-إنشاء الأكاديمية الأمازيغية Académie Berbère

- تكوين جماعة الدراسات الأمازيغية groupe d'études berbères.

-إنشاء تعاونية الشعراء la cooperative imedyazen.

وهي في مجملها منظمات تنشط من أجل اللغة والثقافة الأمازيغية وذلك عبر النشر السري للمجلات والكتب في الجزائر لا سيما في منطقة الجزائر.

- **من زاوية أخرى،** قام العالم الأنتروبولوجي Mouloud Mammeri بتتبع أسس اللغة الأمازيغية من خلال تدريسها في الجامعية ،لكن هذا لم يدم طويلا إذ سرعان ما تم تجميده بنشر قانون التعليم العالي لسنة 1974 والذي بناء عليه،يمنع نشر أي مكتوب باللغة الأمازيغية مثلما تمت مصادرة كل مكتوب منشور في هذه الدولة على اعتباره يشكل خطرا كبيرا عليها.

ولا تواجه الثقافة الشفوية بنفس النظرة ،حيث صنفت هذه الأخيرة ضمن أنماط الفولكلور التي لا تشكل خطرا كبيرا ،من هذا المنطلق،عرفت الأغنية الأمازيغية نوعا من الحرية ،ووجدت مجالا خصبا لتتطور فيه حيث لم تبق مجرد إنتاج فني ،بل أصبحت تلعب دورا رئيسيا في تقوية وتدعيم الحس الأمازيغي لا سيما فيما يخص مسألة الهوية والثقافة[1] .

وبناء على ذلك،أصبح شريط الموسيقى اختراعا محررا للثقافة الأمازيغية من القيود المفروضة عليها، وهذا ما أشار –سالم شاكر-بقوله أن الأغنية الشعبية الأمازيغية لعبت دورا أساسيا في تقوية الضمير الخاص

---

[*] « L'existence d'une culture berbère est une donnée objective indiscutable qu'aucun militant sérieux ne peut nier, elle est le patrimoine commun de tous les Algériens et je ne vois aucune raison d'en dissimuler la réalité sous le prétexte fallacieux de sauvegarder l'unité nationale encore moins de cautionner les entraves apportées à son libre épanououissement … »

[2] Mouhamed Harbi,FLN .mirage et réalité ,des origines de la prise du pouvoir, 1945,-1962,,ed J .A .Paris,1985,p06.

[1] Salem chaker,op cit,p42.

بالهوية في منطقة القبائل ،في هذا المنحى،كان شريط الأغنية أفضل أداة تحررية في شأن الثقافة الأمازيغي* ،تسمع الأغاني في تلك الفترة عبر الأقراص أو أمواج الإذاعة القبائلية قبل أن تصبح ممنوعة بدورها.

- **الإرث السينماتوغرافي:**

ورثت الجزائر بعد استقلالها حديقة سينماتوغرافية وطنية تمتد لحوالي 400 قاعة لنسبة من السكان تصل إلى حوالي ملايين نسمة ،من هذا المنطلق،تمثل هذه الحديقة واحدة من أكبر الحدائق السينماتوغرافية في إفريقيا وفي العالم العربي ،ومن شأن هذا أن يمهد لتواجد التصوير السينماتوغرافي وهواية السينما.
بيد أن سياسة التسيير المنتهجة في هذه الفترة لم تسمح باتخاذ هذا القطاع كقاعدة قوية لبناء الإنتاج السينمائي فلم يساهم بتاتا في استثماره بشكل إيجابي.

- **سياسة التسيير:**

في اليوم الموالي لاستقلال الجزائر،تم تأسيس أولى المؤسسات السمعية البصرية المتمثلة في :RTA والمركز السمعي البصري في "**بن عكنون**" المسير من قبل "**روني فوتييه**"**René Vautier** "،حيث تولى هذا الأخير مسألة البرمجة والتعليم والتوعية والتدريب في مجال السينما،لكن العديد من المشاكل الإدارية وقفت حاجزا أمام استمرار نشاط هذا المركز لهذا تم غلقه بعد عامين من افتتاحه.

من جهة أخرى،تم تأسيس "**ديوان الوقائع الجزائرية** " l'office des actualités Algériennes"،الذي أوكلت على عاتقه مهمة الإنتاج والتوزيع لجرائد متنوعة وأشرطة متنوعة لها علاقة وطيدة بالواقع الجزائري،ويتم عرض هذه الإنتاجات في قاعات السينما بصورة دورية ،لكن بعد دخول التلفزيون إلى المنازل،تحددت نهاية الديوان بحله عام 1974 .
عام بعد ذلك،تم برمجت قاعات السينما ولم تشغل إلا ثلاثة آلاف موظف وضعوا تحت سلطة ومسؤولية المركز الوطني للسينما،وتتحدد مهمته الأساسية في إعادة تنظيم القاعات وتجهيزها وعرض مختلف الأفلام ،لكن هذا العدد قليل لتحمل المسؤولية وعدد التقنيين قليل لتغطية كل القاعات وتجهيزها ،هذا من جهة،ومن جهة أخرى ،تعرض المركز لمشكل أساسي يتمثل في صعوبة التوفيق بين حاجات الجمهور والعادات والصور المعروضة في الأفلام الغربية،وضرورة احترام التوجهات الإيديولوجية.

---

* « La chanson moderne kabyle a joué un rôle essentiel dans la consolidation de la conscience identitaire en Kabylie, en ce sens, la cassette a été une invention véritablement révolutionnaire pour la culture berbère ».

في هذه الفترة، تم عرض قرابة أربع مائة فيلم في العام،ولم تقم الجزائر في هذه الفترة إلا بعرض فيلمين في العام،وفي عام 1976، تم تحويل كل التقنيات والوسائل إلى L.O.N.C.I.C وتم إلحاق تسيير المركز إلى البلديات ،وقد طبق هذا القرار على جميع المؤسسات ما عدا مؤسسة Yacef Sadiالتي تحمل اسم Casbah film المنتجة لفيلم معركة الجزائر[1].

- **تأميم السينما وتبعّياته:**

بعد إعلان 1969 ،تم تأسيس السينما ،هذا ما دفع المؤسسات الخاصة بالتوزيع العالمي ،وجعلها تتوسع في العديد من البلدان لا سيما الأمريكية منها ،وهذا التوسع دفع مسيري القاعات إلى برمجة الأفلام بطريقة عفوية غير منظمة، بدف ضمان استمرار نشاط القاعات ولم يتم إيقاف هذا النوع من البث إلا عام 1974 ،ما ساهم في عرض أفلام قليلة الجودة والفعالية.

ساهم التسيير العشوائي والغير فعال للمرافق السينمائية –حسب ما أدلى به العديد من خبراء السينما-في ظهور قرارين أظهرا أخطاء كبيرة وهجية ،الأول نص على تأميم القاعات وهذه الأخيرة تم إلحاقها بتسيير عشوائي فقير من حيث المادة السينمائية،بينما ساهم الثاني في إبداع –مونوبول- خاص بتوزيع الأفلام في الجزائر ،وهذا ما ذكر في صحيفة الوطن وفق ما يلي [1]:

« particulièrement, avec deux décision qui sont avares deux erreurs majeurs pour ne pas dire monstrueuses, la première fut la nationalisation des salles ,puis leurs attribution en majorité à des municipalités totalement novices en matière d'exploitation cinématographique ,la deuxième fut la création d'un monopole sur la distribution du cinéma Algérien »

كل هذا وغيره،أدى إلى تدهور الديوان الوطني للسينما ،لاسيما في الفترة الممتدة ما بين:(1976 - 1977) حيث تعرض العديد من العمال للبطالة والإنتاج المنعدم الجامد،وساهمت العديد من العناصر في تفاقم الأزمة،ومن بينها نجد:

- غياب أستوديوهات ومخابر وورشات خاصة بالتصوير.

---

[1]B.H Slimane, op cit, p 37.

[1]Quotidien el Watan ,Algerie,semaine du 22 au28 février2007.

- تعرض الديوان الوطني للسينما لأزمة مالية خالقة .
- التسيير البيروقراطي للديوان الوطني للسينما.
- نقص العناصر والمختصين التقنيين والفنيين.
- سيطرة وتحكم العناصر الإدارية في العناصر الفنية
- غياب صفة خاصة بذه المهنة.

في نفس الوقت،تم إرفاق السينما بلجنة مراقبة خاصة وهذه الأخيرة لا تتكون من مؤسسات مسؤولة بصفة مباشرة مثل وزارة الداخلية ووزارة الإتصال ،بل تم إرفاقها بوزارة أخرى مثل وزارة الدفاع الوطنية ووزارة التربية ووزارة الشبيبة والرياضة ،ومثل عن جبهة التحرير الوطنية[1] .

ومن شأن هذا السلوك المعادي للثقافة أن يبعد فناني ومبدعي الصورة عن صفوف أبسط عامل من عمال الوظيف العمومي ،وغياب صفة وظيفية خاصة بالناشطين في اﻟﻤﺠال السينمائي،وهذا ما عبر عنه – مغربي- بقوله أن النشاط كسينمائي يقتضي المشاركة في عملية التشييد الوطني ،وهذا يقتضي أن تكون ساحرا مهما في السياسة المفروضة من قبل السياسي[2*].

من شان هذه الوضعية أن تدفع المبدعين والمنتجين إلى تأسيس منظمة تسمى ب l'union audiovisuelle وذلك عام 1979 قصد مواجهة اتامات الديوان الوطني للسينما التي أدت إلى إفلاسهم ،وتم عقد مؤتمر خاص أين تم الحديث عن الوسائل الأساسية للصناعة السينماوغرافية ،إضافة إلى المطالبة بحق احتلال مكانة خاصة في جمعية السينما ،بيد أن أزمة السينما والإنتاج السينمائي تفاقمت بصفة كبيرة مع تعقد مشاكل الحياة السوسيوسياسية والاقتصادية التي عرفتها الجزائر بعد عام 1980 .

كذلك تمت خوصصة قاعات السينما مع عام 1983 ،حيث أخذت ملكيتها من البلديات ،وتم منحها إلى مسيرين خواص ،بعد ثلاث سنوات،أصبح حوالي 60 بالمائة من القاعات خاصة،وغلق الباقي أو حول . عام 1984 ،أعيد تنظيم ONCIC وذلك بتشكيل "المؤسسة الوطنية للتوزيع والاستعمال السينمائي والمؤسسة الوطنية للإنتاج السينماتوغرافي والسمعي البصري ،دون أن يسهم هذا بأي نوع من التحسن بسبب الالتزام بالوعود المالية الخاصة بإنتاج الأفلام.

---

[1] Abdelghani Magherbi,<u>le miroir aux alouettes</u>,ed,ENAC/OPU/GAN ,Alger /Bruxelles ,1985,p95.
[2] IBID ,p 93.
[*] "etre cineast en Algerie aujourd'hui,c'est participer aux taches d'édification nationale comme étant partie prenante de la politique menée par le pouvoir en place"

بعد ثلاثة أعوام،تم تعويضها ب المركز الجزائري للفن والصناعة السينماتوغرافية CAAIC و المؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري ENPA والمؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري والمؤسسة الوطنية لتطوير الفنون والصناعات السينماتوغرافية ،وأوكلت إليها مهمة تمويل إنتاج الأفلام ،لكنها لم تتلق الأموال اللازمة لذلك.

في الوقت الذي كان فيه الابداع الشفهي مسموح به للاقلية الشعبية والاثنية،بشروط صغيرة وبسيطة،كان الابداع في المجال السمعي البصري محكوما بالعديد من الشروط والظروف،حيث ما كان ليكون دون إخضاعه لمسابقة خاصة ومراقبة فعالة .

بد، العرض الاذاعي الأمازيغي مع إذاعة القناة الثانية التابعة للاذاعة والتلفزيون الجزائري ،الموروثة عن الاستعمار الفرنسي ،والتي تبث الحصص باللغتين –العربية والقبائلية- وقد تم انشاؤها عام 1948 بالجزائر عرفت هذه الاذاعة تطورا ايجابيا الى حد ما مرتبطة بصفة كبيرة بالتطورات السريعة للحياة السياسية وسرعان ما تطور العرض فيها بفعل الدعم الذي قدمته الاغنية القبائلية.

من جهة أخرى،وفي فرنسا على نحو الخصوص،تم تأسيس إذاعة البث القبائلي ومن ثم تمديد بثها الى غاية 1972 ومنذ عام 1981 ،بعد هذا،ظهر تعديل في الدستور فيما يخص انشاء اذاعة حرة وذلك من خلال تحديد ثمانية حصص اذاعية في الأسبوع بالأمازيغية ،وذلك عبر جميع الاذاعات الجهوية لمارسيليا.[1]

على نقيض ذلك،نجد ان المجال البصري بالأمازيغية لم يظهر إلا بعد ربع قرن من الزمن ،ولم تعرض أو تبث الصور الأولى إلا بعد إخضاعها لمراحل وشروط وظروف من الصعب إجراء المناقشة في شأنها.

هكذا يمكن القول أن الحديث عن الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغية ،يقتضي منا الوقوف على العديد من المحطات الخاصة بالقضية الأمازيغية لعلاقتها الوطيدة بهذا المجال الحساس.

وتتحدد هذه الظروف وفق ما يلي:

- **أحداث الربيع الأمازيغي 1980:**

يعد الربيع الأمازيغي من المظاهرات الإحتجاجية الأولى في الجزائر المستقلة،أقيم هذا الإحتجاج ضد السلطة المركزية ،هذا الإحتجاج العام استلهم مطالبه من القبائل ،وسرعان ما تعالت الإحتجاجات وتنامت عبر امتداد التظاهرات في مختلف شوارع الجزائر ومن خلالها،تم ترديد العديد من القصص والآراء الخاصة

---

[1] Salem Chaker,op cit,p 43.

بالموضوع والتي أبداها الناشطون في هذا الـ ـال ،ومن بين أهم محاور هذه الأخيرة ،إعادة الإعتبار للهوية الأمازيغية عبر كل الأبعاد لا سيما في مسألة الحرية وإبداء الرأي.

وحسب وثيقة مؤتمر "إعگّورن"،لم يتخوف أو يتردد الأعضاء في مناقشة جميع المسائل المصنفة ضمن سلسلة المسائل الممنوعة ،مثلما تحدثوا بإسرار عن فتح مجال السمعي البصري ،وتطويره وإعادة ملكيته وتطويره وتدعيمه [1].

مثلما شدد المؤتمرون على ضرورة بذل الـ ـهودات من أجل وضع التوافق اللازم بين اللهجات المستعملة في الأفلام وصور التعبير الجهوي وتعميم ظاهرة الترجمة الى الأمازيغية في جميع الأفلام الجزائرية[2*].

ويراد من هذا البنط ،ضرورة وجود توافق بين اللغات واللهجات المستعملة في الأفلام وصور التعبير الجهوي وتعميم ظاهرة الترجمة الى الأمازيغية في جميع الافلام الجزائرية.

- **إقامة مهرجانات خاصة بالإبداع السينمائي:**

من العوامل المساهمة في بلورة الإنتاج السينمائي الناطق بالأمازيغية،إقامة العديد من المهرجانات المدعمة لهذا الإبداع الأول من نوعه،حيث أنه من شأن هذه المهرجانات التعريف بـذا النوع الفني من ثم تشجيع المنافسة فيه والمساهمة في إبداعه،ومن سلسلة المهرجانات المشهودة في هذا الـ ـال :

-مهرجان[*]:Douarnenez

من فعاليات هذا المهرجان أنه قد تم تخصيص الطبعة السابعة لسينما "**Douarnenez**" في **بريطانيا** للشعب الأمازيغي ،وتم عقد هذا المهرجان من 21 الى 28 اوت 1994 حيث اعتبر الأمازيغ شعبا ممسوحا من التاريخ الرسمي ،ولغتهم وثقافتهم مضطهدة ،ومن ثم اعتبر هذا المهرجان فرصة للم شملهم،هذا ما جعل من أولوياته عرض أفلام وثيقة الصلة بالثقافة وعالم الـ ـتمع الأمازيغي ،وفعلا،لقد تم عرض أكثر من ثمانين فيلما .

---

[1]compte rendu du séminaire de Ykouren,dossier culturel ,du 1er au 31 aout 1980,p99.

[2] ibid ,p144.

[*] « faire de telle sorte qu'il y ait adéquation entre les langages utilisé dans les films et les formes d'expression régionales.

[*] مهرجان دولي بدأ طبعته الأولى منذ سنة 1978 ،أسس من قبل السينمائيين NJC يهد في فحواه محاربة توظيف الطاقة النووية،محاربة الأوضاع السيئة في العالم الثالث،النضال ضد العنصرية ومساعدة الأقليات الثقافية وتشجيعها للبروز من خلال عرض انتاجها السينمائي المتحدث عنها،كما تبنى مهمة أساسية تتمثل في بعث الروح في الثقافة البريطانية.

مثلما كان المهرجان موعدا مهما للحركات الجمعوية وأعضائها ،حيث استقطب الباحثين الفنانين ،ما سمح بإدارة نقاش واسع حول المسالة الأمازيغية والمصير المشترك .

من هذا المنطلق،تم ارساء دعائم المنظمة العالمية Amazigh وتم في نفس المهرجان تبني مهمة دعم شعب التوارق الذين تم اضطهادهم على أيدي الماليين .

تعرف الزوار عبر مختلف الانشطة التي تم ادراجها في خضم هذا المهرجان على الثقافة الأمازيغية والشعب المتمسك بذه الثقافة ،وهذا يعني كشف الستار عن معاناتم ووضعيتهم وصراعهم من أجل هويتهم الثقافية.

-مهرجان الفيلم الأمازيغي:

يندرج مهرجان الفيلم الأمازيغي ضمن سلسلة النشاطات الوظيفية للمحافظة السامية للغة الأمازيغية،كانت انطلاقته عام 1999 ،وجاء لتغطية فراغ كبير في السينما الأمازيغية الجزائرية وذلك من خلال إنتاج أفلام باللغة الأمازيغية،وفي كل طبعة من طبعات هذا المهرجان،يتم الخروج بنصائح وتوصيات ودروس مرتبطة بإنتاج الأفلام ويتميز هذا المهرجان بكونه متنقلا عبر الولايات التي تكون فيها شروط الاستقبال جيدة.

ابتداء من الطبعة الخاصة به في عنابة لعام 2004 ،بدأ المهرجان يأخذ بعين الإعتبار العديد من العناصر والتي منها ضمان استمرارية إنتاج الأفلام باللغة الأمازيغية ،وذلك ابتداء من إنشاء ورشات التكوين والتوعية في نشاطات السينما.أما في طبعته بغرداية لعام 2005 ،تفتح المهرجان على السينما والمهرجانات الأجنبية .

بناءا على كل هذا،نستطيع القول أن المهرجان يهدف إلى تحقيق الوظائف التالية:

- توعية الجماهير بالإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغية وتشجيع الإبداع الفني بذه اللغة.
- توعية الجماهير بالسينما والميدان السمعي البصري بأنواعه وأشكاله.
- السماح لمختلف المنتجين باكتشاف مختلف الإبداعات وضمان توزيع الفيلم الأمازيغي في طبعته الأصلية.
- يمثل المهرجان مكان تجمع مقدس للسينماتوغرافيا ،والثقافة الأمازيغية في تنوعها.
- إثراء الإنتاج الثقافي والفني الأمازيغي وتوزيعه في الجزائر وخارجها.
- خلق مجال خاص للتبادل في مجال الخبرات ما بين المنتجين والمخرجين والممثلين والمنظمين في ميدان الثقافة الجزائرية بصفة عامة والأمازيغية بصفة خاصة وبين كل هؤلاء والأجانب.

في ديسمبر 2005 ،تحصل مهرجان الفيلم الأمازيغي على إعادة تأسيس ليسمى ب:"المهرجان الثقافي الوطني للفيلم الأمازيغي"،وهذا يسمح ب:

- الحصول على دعم مالي من قبل وزارة الثقافة.
- الإعتراف به من قبل العديد من المؤسسات خاصة كانت أو تابعة للدولة.
- العمل والنشاط طوال العام وحسب سجل الأعمال والنشاطات.
- الحصول على وعد المدير العام للمؤسسة الوطنية للتلفزيون بشراء وبث الأفلام.
- إخراج مجلة خاصة بالإنتاج السينمائي ونقده،تابعة للمهرجان،تحمل عنوان:Asarucinema.
- إنشاء موقع إلكتروني خاص بهذا المهرجان.

ومن شأن هذه العناصر والمكتسبات تحفيز المنتجين للإبداع في المجال السينمائي.

- **ميلاد إذاعة وتلفزة القبائل berbère radio- télévision:**

عند عرض أول فيلم سينمائي ناطق بالأمازيغية،فكر منتجه "**M .Sadi**" بامتلاك قناة تلفزيونية أمازيغية هذا ما سمح لفيلم "الربوة المنسية"بالدخول إلى المنازل ،هكذا كان ميلاد BRTV في ديسمبر 1999 كأول قناة تلفزيونية ناطقة بالأمازيغية ،تحمل في طياتها غايات ثقافية محضة ،تم بث هذه القناة بصفة مباشرة من باريس،ليتم تلقيها إلى كل مناطق شمال إفريقيا وأهم مناطق أوروبا وأمريكا ،وكان معظم الناشطين فيها صحفيون وتقنيون متطوعون .

مع مرور الوقت،توسع الحجم الساعي وأصبح بثها يتسع إلى 24 ساعة ،وتعيش هذه الأخيرة بفضل بطاقات التوزيع التي يتم شراؤها من قبل السكان الأمازيغ عبر المعمورة ،إضافة إلى الإشهار ومساعدات المؤسسات المختلفة. كل هذا جعلها تتعرض للعديد من الأزمات المالية وهذه الأخيرة يتم تجاوزها بفعل دعم السكان،ومن أهم الأسس التي تسير عليها هذه القناة ،نجد إرساء دعائم حركة التعبير والمناقشة والحوار ،لكن نقص البرمجة وضعفها بفعل نقص الإمكانيات والوسائل أدى إلى انتقادها من قبل المشاهدين،وكرد فعل على هذا الإنتقاد صرح المدير السابق لها: T.Yani " كل شيء منسي لا يوجد أرشيف ولا بنك معلومات هذا ما يجعل بصمتها ضعيفة لا تنجح في كل الأحوال فيما تم تبنيه ،لكن عند معرفة شروط العمل،نجد أن ما قمنا به مهما ومثيرا.[1]"

[1]Quotidien la Dépêche de Kabylie ,le 09 /12/2004.

رغم كل هذا،قدمت هذه القناة صورة ووجها خاصا للثقافة الأمازيغية،مثلما تحقق حلم آلاف المناضلين في سبيل الحق،والذين لم يتخيلوا يوما مسألة متابعة فيلم متعلق بثقافتهم في قناة تلفزيونية خاصة بم،وحملت هذه القناة المهام التالية:

- الإطلالة على حيثيات العالم الأمازيغي
- تقديم معلومات خاصة بم
- فتح نافذة واسعة للتعرف على أهم الشخصيات الأمازيغية
- تحدي التهميش والعنصرية
- إبراز الثقافة الأمازيغية

مثلما ساهمت هذه القناة في تغيير الذهنيات حول الثقافة والتمع الأمازيغي من خلال التفاعل المباشر للمشاهدين معها ومساهمتهم في تحديد برامجها.

هكذا ،يمكن القول أن هنالك العديد من الظروف المساهمة بصفة إيجابية أو سلبية في بلورة الإنتاج السينمائي الأمازيغي في الجزائر،وعلى الرغم من ورود العديد من النقاط السلبية في هذه الظروف إلا انا كانت الدعم الأول لهذا النوع من الإنتاج ،الذي كانت محطاته حافلة بالأحداث والتطورات ،وهذا من شأنه أن يكشف عن تطور المواضيع المعالجة في هذه الأفلام وكذا درجة الحرية في هذه المعالجة.كل هذا ونقاط أخرى سنحاول التطرق إليها في محور آخر.

IV -3- أهم محطات تطور الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية.

بعد الحرب العالمية الثانية،كان الوضع الإجتماعي والسياسي للجزائريين متدهورا إلى حد كبير،هذا ما دفع الإستهمار إلى مراجعة سياسته ،ومن مظاهر هذه المراجعة،إحداث التغيير في الناحية اللغوية والتعبير اللغوي على وجه التحديد،ويتجلى هذا من منطلق استخدام اللغة الأمازيغية لغة للتعبير السينمائي

،هكذا استلهم" André Zwobaba " العديد من الحكايات والأساطير عن تاريخ الأمازيغ،لتجسيد العديد من الإنتاجات السينمائية ومن بينها نجد[1]:

Symphonies berbèreعام 1947 و Noce de sable عام 1948.

من خلال هذه الإنتاجات،أعطى المنتجون الأدوار الأولى باللغة الأمازيغية،واستعملت نفس اللغة في إنتاج الأشرطة الوثائقية مثل[2]:

Terre de barbarie الذي أنتجه George Delpoux عام 1962، ومن خلاله تم تجسيد حيثيات صناعة الفخار في منطقة غرداية .

لكن مع مرور الوقت،أصبحت السينما الكولونيالية تتنوع من حيث الوثائق الشاهدة على الوضعية الإستعمارية التي أنتج فيها [3].

تميز عام 1956 بظهور سينما موازية تحدث عنها "رشيد بوجدرة"،وأضاف عنها أنا لم تتقفّ نفس الآثار ولم تتبع ذات الطريق ،ولم تتبع نفس الأسس والمبادئ التي تبنتها السينما الإستعمارية ،لكنها على نقيض ذلك،ركزت جميع الوسائل والسبل لإبراز الحقيقة المؤلمة والرهيبة التي تعيشها الجزائر في أنياب الإستعمار ،مثلما تم إنشاء سينما حرة من الناحية التجارية ومن ناحية الموارد المالية التي تدعمها[4].

في ثنايا هذه السينما،أراد المنتجون مناهضة الصور المصنوعة والموزعة من قبل الإستعمار ،من خلال تصفح الأرشيف التاريخي والبحث سبل الدفاع عن قضايا الثورة التحريرية.

لذلك،فإن الحديث عن انطلاقة الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغية،يقتضي منّا الوقوف عند نقطة أساسية تتمثل في الجهود المعتبرة التي قام بها "روني فوتييه"،هذا الذي سار ضد الإستعمار وتسلح ضد هماجيته وتعنته في حق الشعب الجزائري،وكان لهذه الصور دورها الفعال إبان مؤتمر الصومام ،حيث تأكدت أهمية الكاميرا كعنصر فعال أثناء الصراعات السياسية.

وبطلب من الزعيم السياسي "عبّان رمضان"،أنشأ "رونيه فوتييه" مدرسة السينما في الولاية الأولى،تتكون هذه المدرسة من خمسة أعضاء ،ورغم قلتهم نجدها قامت بمهام وظيفية في خدمة الثورة التحريرية ،لذلك لم تستمر أكثر من أربعة أشهر ،بعد ذلك،أحيط رونيه فوتييه بفرقة أخرى قام السينمائي الفرنسي pierre Clément بتأسيسها،هذا ما ساهم في تطور نشاط الفرقة إلى حد تأسيس جهاز السينما التابع لجبهة

---

[1]Denise Brahimi, le cinéma colonial, cinemaction n 111, Paris, 2004, p13.

[2]IBIDEM

[3] IBIDEM

[4]IBIDEM

التحرير الوطنية ،وذلك في الفترة الممتدة ما بين (1960 /1961)ما ساعد في إنتاج العديد من الأفلام والتي من سلسلتها نجد[2]:

- Algerie en flamme de René Vautier
- Yasmina de Mouhemed Lekhder Hamina
- Réfugiers Algeriens de Pierre Clement

والجدير بالذكر أن جل هذه الأفلام تم إرسالها إلى منظمة الأمم المتحدة وهذا للاستنكار بالهمجية الإستعمارية وتحريك الرأي العام في صالح القضية الجزائرية.

على الرغم من أن معظم الظروف السالف ذكرها لا تخدم كثيرا الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية إلا أن هذا لا يمنع من نشاط هذا الأخير وبروزه بطريقة أو بأخرى .والوقوف عند سيرورة الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغية ،يقتضي منا الحديث عن سيرورته طوال الفترة الإستعمارية ،حيث أنه وإن لم يكن في فحواه ناطقا بالأمازيغية،إلا أنه ينطوي على العديد من الأسس والمعايير التي تجعله بصفة أو بأخرى يتضمن العديد من المعايير التي تبين أسس الثقافة الأمازيغية ومظاهرها المتعددة.

فلقد بدأت الأفلام الكولونيالية في الجزائر منذ السنوات الأولى لاختراع السينما من قبل الأخوين "لوميير"" lumières " [*]عام 1855 ،ويعد" Félix Mesguiche"من الأوائل الذين حرصوا على جعل الواقع الأمازيغي موضوع اهتمام الإنتاج السينمائي حيث كتب عام 1933 مذكراته المعنونة ب **Tour de Manivelle**،ذكر في هذا الكتاب أن أهم شيء بالنسبة له يتمثل في:"تلاقي الشعوب والسلالات المتواجدة في كل من أوروبا وإفريقيا الذي يعد الصفة المزدوجة التي يريد إعادة إنتاجها"[1]ونجد هذا من خلال قوله[2]:

“Carrefour des peoples et des races transition de l’Europe a l’Afrique c’est le double caractère que je voudrai reproduire » .

هذا،ويمكن تلخيص أهم الأفلام المنتجة في هذه الفترة وفق ما يلي:

---

[2]IBIDEM

[*] يهودي جزائري من أصول أمازيغية عاش في الفترة الممتدة ما بين (1871 /1949).

[1] A,Zehzah,Felix Mesguiche,un chasseur d’image algérois ,Quotidien el Watan ,du 13 septembre,2007 .

[2]Felix Mzsguiche,un chasseur d’image algerois,cité par A Zehzah, Quotidien El Watan,Algerie,le 13,septembre 2007.

جدول رقم01 :يبين أهم الأفلام الجزائرية في الفترة الإستعمارية[1]:

العنوان	النوع	المدة	المخرج	التعليق والسيناريو	المنتج	النوعية	البلد والسنة	ملاحظات
Vengeance kabyle	إثارة	قصير	فرقة مسيرة من قبل Camille de Morlhon	/	Compagnie générale des établissements pathé frères phonographes	أبيض وأسود صامت	فرنسا 1912	أول فيلم إثارة مصور في الجزائر
L'Atlantide	إثارة	167 دقيقة	Jacques Feyder	Jacques Feyder من كتاب Pierre Benoit	Thalaman et ciel	أبيض وأسود 35 دقيقة فيه صامت	فرنسا 1921	الإكتشاف المنفرد للصحراء من قبل أوروبيين
Les femmes doivent voter	إثارة	167 دقيقة	Jacques Feyder	Jacques Feyder من كتاب Pierre Benoit		أبيض وأسود	1925	
La croix du sud		63 دقيقة	André Hugou	André Hugou	Pathenatan	أبيض وأسود	فرنسا 1931	الحب المستحيل للقائد Targui Aftan من فتاة أوروبية تنقذه من الموت
Pays kabyle	**وثائقي**	قصير	Bernard Jean Claude	/	Film J Bernard	أبيض وأسود ناطق	فرنسا 1934	**فيلم حول جمال منطقة القبائل وسكانا**

[1] Adel said,le cinéma d'expréssion Amazighe,de l'occultation a l'affirmation,mémoir de licence en langue et culture amazighes,université Mouloud Mammeri de Tizi-ouzou,Algerie, 2006,2007,p35

جدول رقم02:يبين أهم الأفلام الجزائرية في الفترة الإستعمارية [1]:

العنوان	النوع	المدة	المخرج	السيناريو والتعليق	المنتج	النوعية	البلد والسنة	ملاحظات
L'appel du silence	إثارة	109 دقيقة	Léon Poirier	Léon Poirier من سيرة Charles de Foucault	Léon Poirier	أبيض وأسود35 دقيقة	فرنسا 1936	حياة Charlesde Foucault مع الشعب التركي
L'aures	وثائقي	قصير	Rivière Therese et Tillion Germaine	/	Musée de l'homme et museum national d'histoire naturelle	أبيض وأسود صامت	فرنسا 1946	فيلم أنتروبولوجي حول حياة الشاوية في جبال الأوراس
Algérie humaine	وثائقي	قصير	Carlus Jean Charles	Léon Poirier	Léon Poirier	أبيض وأسود ناطق	فرنسا 1948	شريط حول تنوع التمعات الجزائرية ،قبائل،شاوية،الصحراء
Les trios frontiers De l'Algérie	وثائقي	17 دقيقة	Maxime demain	Archive du service cinemathogra-phique des armés	Maxime demain	أبيض وأسود 35 دقيقة	الجزائر 1951	تغير المكانة الإجتماعية للمرأة الأمازيغية مع قدوم المدرسة الفرنسية
Terre de Barbarie	**وثائقي**	**26 دقيقة**	**Georges Delpoux**	**/**	**Académie d'Alger et le service des mouvements des jeunes**	**Couleurs 16 m**	**الجزائر 1961**	**موسيقى محمد إقربوشن فيه تم وصف العمل الفني لصناعة الفخار في منطقة غرداية**

[1] IBID,p36

يوضح الجدولان كيف أن إنتاج الأفلام قد استمر في الجزائر منذ اختراع السينما إلى غاية الإستقلال ويدل هذا على حقيقة مفادها أن الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغية ،قد تضمن مكانه هامة رغم مختلف الطورات والعلاقات السوسيوسياسية بين الجزائر وفرنسا.

فالملاحظ عن هذه الأفلام أنها ليست ناطقة بالأمازيغية إلا أن مضمونها يوحي بالعديد من العناصر والدلالات المعبرة عن الثقافة الشعبية الأمازيغية بمختلف أبعادها المشكلة له،كما أنها موجهة إلى اكتشاف العالم الجديد ،وفيلمان فقط تم استلهام قصتهما من رواية وهما: **La croix dusud**و**L'Atlantide**وواحد منهما يعيد وصف حياة الفنان **Charles de Foucault.**

ولهذه الأفلام صفات ومميزات خاصة منها[1]:

- دعائية مرتبطة برغبة فرنسا في الإستقرار بالجزائر
- الرغبة في إقامة مغامرة سينمائية.

في هذا الصدد،صرح" Harry Baur" عام 1937 في حوار له بالجزائر:"شمال إفريقيا منحت لنا خمرا جيدا لا نستطيع تخيله ولا أرى أي داع لأن لا تمنح لنا أحسن الأفلام السينمائية".[2*]

من جهة أخرى،نجد أن الضغط السياسي حتم المنتجين إلى توجيه إبداعاتهم حسب الطلب ،حيث أنه منذ عام 1934 أتت السينما للدخول في اللعبة الكبرى للإستعمار لا سيما بعد إصرار الجزائريين على الدفاع عن أراضيهم[3].

بعد إعادة تنظيم مكانة ووضعية الجزائريين لا سيما بعد الحرب العالمية الثانية ،تغيرت أحوال الجزائريين إلى الأسوء واشتد ارتباطهم بالحرية والإستقلال ،هكذا توجه الإستعمار إلى إنتاج أفلام حول الجزائريين وبلغتهم الخاصة ،ما سمح بتصوير العديد من وقائع المجتمع الأمازيغي أمثالهم أمثال **Georges Delpoux**الذي صور عام 1961 فيلم بعنوان **Terre de Barbarie**، وهو فيلم بالغة الأمازيغية يصور صناعة الفخار في منطقة غرداية ومنطقة القبائل.

---

[1] IBID,p38.

[2] Rachid Boujedra, op cit,p 14.

[*] « L'Afrique du nord nous a donné des vins meilleurs qu'on ne l'imaginait ,je ne vois aucune raison pour qu'elle ne donne pas demain de meilleurs films Français »

[3] IBIDEM

- الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغية بعد الإستقلال:

يمثل فيلم "comme une âme " واحدا من الأفلام الأولى المنتجة باللغة الأمازيغية أو المتضمنة لملامح الثقافة الأمازيغية بعد الإستقلال،أنتج هذا الفيلم عام 1965 من قبل المخرج " عبد الرحمن بوقرموح" ،استلهم هذا الفيلم من قصة الكاتب المشهور "مالك حداد" ،بيد أن مخرجه لم يتحصل على تسريح خاص بالتصوير في الحديقة التي صور فيها والتي تم تحديدها من لجنة قراء السيناريو ،كما حدد ضرورة إقامة التصوير بالقبائلية،لكن هذا الفيلم تمت مصادرته من قبل وزارة الثقافة وتم إتلاف جميع الأشرطة[1].

استمر النشاط على هذه الحالة طوال العديد من السنوات إلى غاية 1968 وهي السنة التي قدم فيها "عبد الرحمن بوقرموح "سيناريو خاص بفيلم "la colline oubliée" واشترط تصويره بالأمازيغية ،لكن هذا المشروع لم يلق القبول والإستحسان من قبل اللجنة الخاصة بدراسة المشاريع ،وانطلاقا من هذه المحاولة الثانية تعرض "عبد الرحمن بوقرموح "للعديد من المواجهات مثل رفض تجديد جواز السفر ورفض السفر ومنع إنتاج الأفلام[2].

بعد ذلك ،أي عام 1969 ،أخرج "أحمد راشدي" فيلما يحمل عنوان :"l'opium et le bâton" والذي استلهم قصته من كتاب "مولود معمري" ،وتم إنتاج هذا الفيلم في إطار مجموعة من الأفلام المتعلقة بحرب التحرير الوطنية ،لكنه كان باللغة العربية[3].

وعلى الرغم من أن مهمة هذا الفيلم إظهار دور الولاية الثالثة في حرب التحرير ،إلا أنه ،إضافة إلى ذلك،فهو مهم جدا في مسألة تحدثه عن منطقة يستعمل سكانها اللغة القبائلية ،وتتضمن العديد من العناصر المبرزة لثقافة المنطقة وهويتها ،ناهيك عن تجسيده لواحد من مؤلفات "مولود معمري" الذي تعرض للكثير من النقد بسبب كتابته باللغة الفرنسية.

في نفس الفترة، أخرج "توفيق فارس" فيلما بعنوان Les hors de la loi وهو فيلم تعرض للإستحسان من قبل Guy Henebelle من خلال ما دونه في كتابه Les cinemas Africains عام 1972 ووصفه بفيلم واقعي وذا سيناريو جيد.

---

[1] Adel said,op cit,p39.
[2] IBIDEM
[3] Denise Brahimi,op cit,p25

عام 1970،اقترح "عبد الرحمن بوقرموح "فيلم Rameau de feu المستلهم من رواية " le grain dans la meule" لصاحبه "مالك قاري" ، لكن هذا السيناريو لم يقبل ما دفعه يقول **:"أعرف أنني سلأبقى دائما عديم الجنسية في موطني الأصلي ما دام الأمازيغي ليس لديه الحق في السينما"**[*1]**.**وبعد مدة من الزمن ،أي عام 1983 ،أخرج هذا الفيلم باللغة العربية من قبل **"محمد أفتيس".**

بعد عام 1980،تطورت انتاجية الأفلام الأمازيغية في الجزائر لسببين أساسيين هما:

- تصاعد أحداث الإحتجاج الأمازيغي
- التغيرات الملاحظة على مستوى السلطة بعد وفاة بومدين.

عام 1982،وبمناسبة الذكرى العشرين لاستقلال الجزائر،قام شباب من منطقة "إرجن"Irdjen"بولاية تيزي وبمساعدة [*] UNJAبإنتاج فيلم باللغة الأمازيغية يحمل عنوان "Tellelli[*]" وتعمدوا إشتراك الإتحاد الوطني للشباب الجزائريين وكذا المؤسسات المدنية والعسكرية كي لا يتدخل أي عنصر في إيقاف المشروع.

عام 1983،أختير الفيلم في مهرجان السينما لولاية تلمسان ،لكن سرعان ما تم سحبه من المهرجان لكونه ناطقا باللغة الأمازيغية.في نفس العام،قام M Ifticen بإخراج فيلم تلفزيوني بعنوان Rameau de feu وعلى الرغم من أنه أخرج بالعربية ،إلا أنه يتضمن العديد من الملامح التي تدل على أنه فيلم أمازيغ ،دون نسيان أن قصة هذا الفيلم مستلهمة من كتاب مالك قاري ،والذي يعد من أهم المتهمين لمواقفه السياسية العلنية.

هكذا حدث نوع من التغيير في إنتاجية الأفلام الخاصة باللغة والهوية الأمازيغية،ويتمثل هذا التغيير في التحول من حالة المنع التام إلى حالة الإلتزام ،وصرحت الناقدة السينمائية " Jeanne Baurmberger" أنه لا يمكن على الإطلاق السماح للإنتاج الجزائري الوطني الأمازيغي بالظهور في عهد "الشادلي" و"بومدين" لكن بعد عشرين سنة،لم يكن هنالك منع تام ،لكن يفرض موضوع له علاقة بالثورة وحرب التحرير[*1].

---

[*]" Je savais que je serais toujours un apatride dans mon pays tant que le berbère n'aurait pas le droit de cité au cinema"

[1] Hommage à A Bouguermouh ,Asarucinena n 1 ,janvier 2007 ,p 10.

[*]L'union nationale des jeunes Algériens

[*] الحرية

[1] Jeanne Baurmberger,la permanence berbère in cinema du maghreb,cinemaction n111,Paris ;2004,p 213.

يعود الفضل ل"عبد الرحمن بوقرموح" في تحدي الظروف بإنتاجه لفيلم " tawrirt y ttwattun" الربوة المنسية" ،ولا أدل على ذلك من تصريح هذا الأخير حين يقول**[1]:" **إننا ننتج فيلما بالأمازيغية و هنا يكمن الحدث ".**

و ما هذا الحدث إلا أعظم صورة من صور الإعتراف بالمسألة الأمازيغية ، لكن ، لـ ـ ـ:" Akli M.Haddad" رأي آخر في هذا الـال حيث صرح قائلا :"**المكتسبات الديموقراطية لعام 1988 أجلت بعنف شديد إستنادا على قانون يسمى بتعميم اللغة العربية ،الذي تمت المصادقة عليه من قبل جماعة الحزب الواحد،وتم إدراج هذه المادة القانونية ضمن قانون العقوبات ،ومن شأن هذا أن يفرض سيطرة اللغة العربية** [2]" *

وفيما يلي جدول يلخص أهم الأفلام المنتجة طوال هذه الفترة:

---

*"...Du temps de Boumedane puis de Chadli,il semblait hors de question que la production Algérienne totalement nationalisée s'autorise un détour par la berberie.

[1] Adel said,du *Quotidien Liberté ,du 15 /02/1993.op cit,

*"Nous faison un film en tamazight et c'est là où se situe l'évenement"

[2] Mouhand Akli Haddaadou,l'état Algérien face a la revendication berbère, de la répression au concision ,Glotopole n 01 ,université de Rouen ,Janvier 2003,p135.

*les acquis démocratiques de 1988 sont brutalement remis en cause par la loi dite de généralisation la langue arabe voté par la dernière assemblée du partie unique , les dispositions de cette loi 91/05 du 16/01/1991, sont avant tout les dispositions pénales, cherchant à imposer dans la répression , la domination de la langue arabe

جدول رقم 03: يبين الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية بعد الإستقلال[1]:

العنوان	النوعية	التوقيت	المخرج	السيناريو والتعليق	المنتج	النوعية	البلد والسنة	ملاحظات
Comme une âme	**إثارة**	**28 دقيقة**	**عبد الرحمن بوفرموح**	**عبد الرحمن بوفرموح من نص مالك حداد**	**C.N.C**	**أبيض وأسود**	**الجزائر 1965**	**فيلم تعرض للمواجهة والرفض ما أدى إلى إيقافه وتدميره**
L'opium et le Bâton	إثارة	127 دقيقة	أحمد راشدي	أحمد راشدي من كتاب مولود معمري	**ONCIC Algérie**	Couleurs 35 mn	الجزائر 1969	**فيلم تاريخ يحكي عن ظاهرة إعادة الإعتبار لسكان Tala ووقوفهم ضد الإحتلال الفرنسي**
الخارجون عن القانون	إثارة	107 دقيقة	توفيق فارس	توفيق فارس	**ONCIC Algérie**	Couleurs 35 mn عربية /فرنسية	الجزائر 1969	**هو فيلم تاريخي متعلق بحرب التحرير الوطنية ،وصف الوسترن ،ومضمونه الجغرافي ينبئ عن بيئة أمازيغية**
Tellelli	إثارة	52 دقيقة	أحسن عصماني	أحسن عصماني	UNJA	couleurs	الجزائر	فيلم تاريخي
Les rameau et le feu	إثارة	86 دقيقة	محمد إفتيسن	محمد إفتيسن من كتاب محمد وري le grain de la meule	ENPAV Algerie	couleurs	الجزائر 1983	قصة انتقام وشرف

[1] Adel Said,op cit,p40

جدول رقم 04: يبين تطور الإنتاج السينمائي الجزائري بعد الإستقلال:

العنوان	النوع	التوقيت	المخرج	السيناريو والتعليق	المنتج	النوعية	البلد والعام	ملاحظات
Dda Mokran	إثارة	12 دقيقة	أرزقي حرني	أرزقي حرني	Image INN Imavision bondy	couleurs	فرنسا 1987	فيلم يروي التكفل بالمهاجرين من قبل إخوانم الذين لديهم وضعية جيدة في أراضي فرنسا
Issaden ndjerdjar	وثائقي	12 دقيقة	أحسن عصماني	أحسن عصماني	Image INN Imavision bondy	couleurs	الجزائر 1987	هو فيلم تاريخي يروي أهم أسود جرجرة وفيه العديد من تمثلات الثقافة الأمازيغية
Kateb Yacine L'amour et la révolution	وثائقي	12 دقيقة	كمال دهان	كمال دهان	مركز السمعي البصري لبروكسل RTBF/ENRA/ Algerie	Couleurs 16 mn	بلجيكا	نظرة كاتب ياسين اتجاه الجزائر وديانتها وذاكرة الشعب

لعل أهم ما يمكن ذكره عن هذه الجداول أن معظم الأفلام تروي في جوهرها أحداث الثورة التحريرية وبطولات الجزائريين إبان هذه الثورة ،كما أنا لا تتضمن عينات من الأفلام ما ينطق بالأمازيغية ،وما يرتبط بذا الأخير ضمني متواجد في البيئة التي يصور فيها هذا الفيلم .

الأفلام الطويلة الأولى بالأمازيغية

من أهم ما يتصف به الإنتاج السينمائي الجزائري التنوع ،ولهذا يمكن تصنيفه إلى أفلام طويلة وأخرى قصيرة كما تصنف حسب مواضيعها ،وبناء على ذلك نجد العناصر التالية:

- La colline oubliée[1]:

من الأحداث الهامة في تاريخ الإنتاج السينمائي الناطق بالأمازيغية ،والإحراج الخاص بالأفلام الطويلة نجد فيلم "الربوة المنسية"لعام 1994 وهو الحدث الذي لقي التشجيع والتأييد الجماهيري الهام .

تمت صياغة الصبغة النهائية لسيناريو هذا الفيلم بعد انفتاح الجزائر على الديموقراطية عام 1989 ،وتمت الموافقة عليه من قبل اللجنة بعد دراسته ،هذه الأخيرة تتكون من شخصيات حرة وحيادية ،وشخصيات أخرى مشجعة للقضية الأمازيغية ،أمثالهم أمثال:" رشيد ميموني"،و"طاهر جاووت".

كانت اللجنة مسيرة من قبل:"لمين مرباح"،وهو من أهم الشخصيات المنتجة للأفلام باللغة الأمازيغية ،ويعود الفضل لهذا الأخير في إنتاج فيلم:Taggara n ledjnoun لصاحبه" شريف عقون" والذي أنتج عام 1989.

هكذا كان ميلاد العديد من أنشطة الإخراج باللغة الأمازيغية ،وهو في مجنله إخراج محلي كان منطلقه عام 1990 ولقد تبنته العديد من البلديات والولايات لا سيما ولايتي :تيزي وزو وبجاية ،اللتان دعمتا الإنتاج ماليا ومعنويا ،في هذا الصدد،صرح مخرج الفيلم :**"على الرغم من أن ظروف الإنتاج** في **هذه المرحلة إيجابية ،لكن للأسف،هنالك إرادة تسعى لعمل كل شيء،كي لا يعرف هذا الفيلم الإخراج"**[1*] .

تم منح الدور الأول لهذا الفيلم يوم 22 ديسمبر 1992 ،واختير هذا التاريخ للإتفال بعيد ميلاد" مولود معمري"،كاتب الرواية التي تم تجسيدها عبر هذا الفيلم ،ويتوازى هذا مع تاريخ وفاة الشاعر الشعبي المشهور"سي محند وامحند"[2].

لقد استهدف كل هذا لتوجيه الذاكرة الجماعية نحو رواد وصناع الثقافة الشعبية الأمازيغية بواسطة انتاج سينماتوغرافي صامد،لهذا،ولتحقيق هذه المساعي،تم تنصيب لجنة خاصة بالدعم والمساعدة من قبل الشخصيات الفنية لتدعيم مسألة اخراج هذا الفيلم وتكوين اتصال وتفاعل بين المنتجين والشعب ،هذا الأخير تتبع الحدث بكل اهتمام ورعاية حيث يقول نفس المخرج:"يمكن القول من دون تحفظ وبدون

---

[1]Denise brahimi,op cit,p207

[*] « même si les conditions étaient cette fois plus favorables ,mais malheureusement ,il y avait une volonté délibérée de faire tout et en sorte que le film ne se réalise pas ».

[1]Abderrahmane Bouguermouh,la colline ressuscitée ,L'hebdomadaire ,Algerie –actualité, du 13 au19 septembre1994,p03.

[2]IBIDEM

خوف من الدخول في الخطأ بأن مدير إنتاج فيلم الربوة المنسية هو الشعب ،وهو حدث فريد من نوعه في الصحف وفي الإنتاج الثقافي والفني"[3**].

تم بث الفيلم لأول مرة في دار الثقافة "مولود معمري"،بتيزي وزو يوم 11 ديسمبر 1994 ، لكنه لم يخرج إلى طبعته النهائية المعنونة باللغة الفرنسية إلا عام 1996 وذلك بعد إعادة تنظيمه في مختبر فرنسي لإصلاح بعض العناصر التقنية ،وصرح المخرج في هذا الصدد:**"ليس عندنا الوسائل التقنية ،لكن المهم بالنسبة لنا هو أولا وقبل كل شيء إنتاج فيلم بالأمازيغية"[4*] ويضيف** في **نفس السياق:"هذا عهد،فيلم ،نضال،حدث استثنائي،كان لا بد من إخراجه** إلى **النور"[5**].**

- Macahu et la montagne de Baya[1]":

عام 1994 ،تم إنتاج مشروعين آخرين بالأمازيغية،هما "ماشاهو"لصاحبه:"بلقاسم حجاج"و"جبل باية"لصاحبه: "عز الدين مدور"،وكان انتاجهما تجربة صعبة بالنسبة لهما حيث يجاريان معا نظام الإنتاج الحر في الجزائر من خلال فتح دار خاصة بالإنتاج تسمى: Imago film.

ولتفادي كل العمليات الهادفة إلى إيقاف الإنتاج،تم إدراج العديد العديد من المؤسسات والهيئات التابعة للدولة كما صورا معا في جو ينعدم فيه الأمان ،ويعمه العنف والإرهاب ،ومن شأن هذا أن يؤثر سلبا على عملية انتاج الأفلام حيث كانت عملية التصوير في الخارج محفوفة بالمخاطر ،وهذا ما يقصده بلقاسم حجاج من خلال قوله:**"ما يمثل الجنون هو التصوير عام 1994 و**في **منطقة القبائل،**في **ديكور طبيعي،حيث يكون كل يوم حامل لتراجيديا جديدة ،نعم،نحن** مجانين،مندفعين **بفعل حب عميق لهذا البلد ولهذا الشعب[2]".**

[3*] Quotidien le pays,du 28 /12/2004.

[*] « on pourrait dire sans hésiter et sans risque de se tromper que le directeur de la production de la colline oubliée n'est autre que le peuple ,fait unique dans les annales et la production culturelle et artistique ».

[*]« je n'avais pas les moyens téchniques ,pour nous,ce qui comptais c'est d'abord de faire un film en Tamazight »

[4]Farid ait Farroukh ,A Bouguermouh,,in Salama,n 03,feverier,1997,p54.

[5*] Ibidem.

[*]« celui-ci était un serment ,un film militant ,un evenement exceptionnel,c'est pour ça qu'il fallait absolument le sortir ».

[1]Mohand Akli Haddadou,op cit,p62.

[2] IBIDEM

أثناء تصوير فيلم"جبل باية"وقعت الفرقة في مواجهة إرهابية ،لكن بالنسبة ل"عز الدين مدور" ،الظروف كانت صعبة جدا لا سيما بعد الإنفجار الفجائي للألغام التي كانت لتخدم لقطة من لقطات الفيلم ،وراح ضحيتها ثلاثة عشر عضوا من أعضاء الفرقة التقنية ،ويقول في هذا الصدد:**"هل الأمر متعلق بمحاولة إرهابية،لا بد من توفر الدلائل وأنا لا أملكها ،لا أستطيع إذن الإستمرار في هذا،والتأويل المتداول يفيد بأن الأمر متعلق بحادث ،لكن شخصيا لا أصدق هذا على الإطلاق،مثلي مثل أغلبية الأفراد المتواجدين في عين الحدث"*.**

- **الأفلام القصيرة باللغة الأمازيغية**

منذ ميلاد القناة التلفزيونية والإذاعية القبائليةBRTV ومهرجان الفيلم الأمازيغي لعام 1999 ،ظهرت ديناميكية خاصة بإنتاج أفلام قصيرة ،بناء على هذا ظهر عدد معتبر من الإنتاج السينمائي من هذا النوع وبأنواع ومواضيع متعددة ،وهي منتجة من قبل العديد من الشباب والهواة ،وتدعمت هذه الـ عة بظهور العديد من العناصر والظروف، ومنها نجد:

- تركيز القناة القبائلية ومهرجان الفيلم الأمازيغي على الإنتاج السمعي البصري بالأمازيغية.
- ظهور الفيديو الذي هو من أهم الوسائل السهلة التي لا تحتاج إلى فرقة تقنية أثناء الإنتاج.
- ميلاد نوع من الحرية في التعبير والتصوير السينماتوغرافي.
- ظهور نوع من الوسائل المادية والمعنوية ،السمعية والبصرية.
- الرغبة الملحة في نشر الثقافة الشعبية الأمازيغية عبر السينما التي تتمتع بتأثير وفعالية خاصة.

نسجل في هذا النوع من الإنتاج ،غياب العديد من العناصر المرتبطة بالسيناريو والإنتاج بالمقارنة مع العديد من العناصر المتواجدة في الأفلام السابقة ،ويعود هذا إلى غياب الصناعة السينماتوغرافية وانعدام العمل الجماعي .

وتركز معظم الأفلام على الإثارة وهذا ما ذكرته "نادية دلال"،في ملاحظة أبدتا خلال انتاجها لفيلم "message kabyle" الذي أنتج عام 2002 بقولها:**" الفيلم يهدف إلى نقطة مهمة تتمثل في جمع شهادات خاصة بالشعب الذي لم تكن لديه مطلقا الفرصة لإبداء رأيه مع العلم أن هذا النوع يحتاج إلى**

* « S'agissant-il d'un attentat ?,il faudrait des preuves et je ne les ai pas, je ne peux pas donc pas d'avancer là-dessus, la version retenue affirme qu'il s'agit d'un accident, mais personnellement, je crois pas du tout comme la plus part des gens qui se trouvaient dans le local »

وسائل أرادة قوية وعمل فني بكتاب تعلوها المخيلة ،وبفضل هذا النوع من الإنتاج ،تم تقديم صورة خاصة بالمتمع الأمازيغي،وهذا من خلال اتباع سبل لم يتم تبنيها من قبل عمال محترفين".[1]

ولعل من أهم الأفلام المنتجة في هذا السياق ما يلي:

جدول رقم 05 :يبين الإنتاج السينمائي الجزائي الناطق بالقبائلية بعد 1990[1] .

العنوان	النوع	التوقيت	المخرج	السيناريو والتعليق	المنتج	النوعية	البلد والسنة	ملاحظات
Les arts traditionneles berbères	**وثائقي**	13 دقيقة	احسن عصماني	احسن عصماني	248SOMAPAV	**Couleurs**	**الجزائر 1990**	إطلالة على العديد من الفنون التقليدية القبائلية التقليدية
Taggara n ledjnoun	إثارة	21 دقيقة	شريف عقون	شريف عقون	ENPAV Algerie	**couleurs**	**الجزائر 1990**	**فيلم يصور وقائع حرب التحرير وتحويل الأساطير في عقول الأطفال القبائليين إلى واقع مع قدوم حرب التحرير**
مولود معمري	إثارة	52 دقيقة	علي موزاوي	علي موزاوي	ENPAV Algerie	/	**الجزائر 1990**	**فيلم يروي أفكار ونضال مولود معمري من أجل الثقافة والهوية**

جدول رقم 06 :يبين الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية بعد 1990[1] :

---

[1]Salim Aggar,le court métrage Algérien ,une éternelle école du cinéma, Asarucinema n 01,Algérie, janvier 2007.248

[1]Adel Said,op cit,p43

[1]IBID,p44

ملاحظات	البلد و السنة	النوعية	المنتج	السيناريو والتعليق	المخرج	التوقيت	النوع	العنوان
فيلم يروي قصة شاب اسمه موح تحول إلى بائع ثلج بعد زواج الفتاة التي يحبها بشيخ هرم في السنة	الجزائر 1991	/	ENTV	عاشور كساي	عاشور كساي	32 دقيقة	إثارة	Le vendeur de niège
فيلم يروي صمود الأمازيغ في فرنسا رغم القمع المنتهج والتمييز العنصري والعنصرية	فرنسا 1991	couleur	جمعية الثقافة الأمازيغية والمتاحف الوطنية وagence IM média	سعدي كسوس وبلقاسم طاطم	بلقاسم طاطم	52 دقيقة	وثائقي	Le voyage kabyle
فيلم يصور المواقع الأثرية الأمازيغية عبر التراب الجزائري	الجزائر 1962	couleurs	ENPAV Algerie	محمد أمزرت من نصوص منير بوشناقي	محمد أمزرت	52 دقيقة	وثائقي	Image de civilisation Amazigh

جدول رقم 07 : يبين الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية بعد 1990[1] :

العنوان	النوع	التوقيت	المخرج	السيناريو والتعليق	المنتج	النوعية	البلد والسنة	ملاحظات
Izouran	وثائقي	52 دقيقة	وهّاب صايفي	وهّاب صايفي	ENPV Algerie	couleurs	الجزائر 1992	**فيلم يصور الشروط الصحية للحياة في قرية شاوية وإصرار الشباب على تركه**
Refuge de la Kahina	وثائقي	52 دقيقة	بلقاسم وهدي	بلقاسم وهدي	التلفزة الوطنية	couleurs	الجزائر 1992	**جمينة،موقع يرمز إلى مقاومة الكاهنة وصمودها في وجه الفتوحات الإسلامية**
مولود فرعون	وثائقي	**30 دقيقة**	**Philippe Brissonnet Et Saliou Diallo**	**Philippe Brissonnet Et Saliou Diallo**	**Ceil et OAVUP/MAEN**	couleurs	فرنسا 1993	**فيلم يصور لنا حياة مولود فرعون وشهادة التلاميذ القدامى**

جدول رقم 08 : يبين الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية بعد 1990[1] :

العنوان	النوع	التوقيت	المخرج	السيناريو والتعليق	المنتج	النوعية	البلد والسنة	ملاحظات
Le voyage de lalla tama3zuzt	إثارة	30 دقيقة	Helène Lioult	Helène Lioult	Airelles Lioult	couleurs	فرنسا 1993	**فيلم يروي عودة Germaine Laoust Chantréaux إلى قرية أيت هيشم أين عانت الكثير إلى جانب سكانها**

[1] IBID,p45
[1] IBID,p46

Jours tranquilles en kabylie	وثائقي	30 دقيقة	مرزاق علواش	مرزاق علواش	SEPT ARTE Boyard produc-tion	couleur	فرنسا 1993	**فيلم يروي تضامن الشعب الأمازيغي المرصع بالطقوس والمبادئ الأمازيغية والتي لها العديد من السمات الشبيهة بقيم الإسلام**
La montagne des hommes	إثارة	90 دقيقة	**Gautier Flaudeur**	**Marie Christine Concyet** **Gautier Flaudeur**	Production MDM France 3montages	couleurs	فرنسا 1994	**حسيني،يجعلنا نكتشف اضطراب أهله ما بين الماضي والحاضر**
Kabyles du pacifique	وثائقي	52 دقيقة	**مهدي لعلاوي**	**مهدي لعلاوي**	Mémoire vive production	couleurs	فرنسا 1994	**فيلم يصور حياة الشعب الأمازيغي في كاليدونيا الجديدة**

العنوان	**النوع**	**التوقيت**	**المخرج**	**السيناريو والتعليق**	**المنتج**	**النوعية**	**البلد والسنة**	**ملاحظات**
La colline oubliée	إثارة	**110 دقيقة**	عبد الرحمن بوقرموح	عبد الرحمن بوقرموح من رواية مولود معمري	/	Couleurs 35 دقيقة	فرنسا 1996	**فيلم يصور ويروي انقلاب وتدهور قرية أمازيغية مع قدوم الحرب العالمية الثانية**
Macahu	إثارة	**90 دقيقة**	بلقاسم حجاج	بلقاسم حجاج	/	Couleurs 35 دقيقة	**الجزائرفرنسا 1996**	**فيلم يصور قضية الشرف في المتمع الأمازيغي ونال الجائزة**

								الأولى في المهرجان السابع لحوض البحر الأبيض المتوسط
La montagne de Baya	**إثارة**	**116 دقيقة**	عز الدين مدور	عز الدين مدور et J.Pierre LLedo	/	Couleurs 35 دقيقة	فرنسا الجزائر 1997	**فيلم يصور تمسك المرأة القبائلية بالعزة والشرف رغم التهديدات المفروضة عليها من قبل المعمر والتابعين لهم**
D argaz a mmi	إثارة	92 دقيقة	أحسن عصماني	أحسن عصماني	/	couleurs	الجزائر	/
Tacfawin n yidurar	وثائقي	48 دقيقة	عبد النور فلاق	عبد النور فلاق	/	Couleurs	1999	/
العنوان	**النوع**	**التوقيت**	**المخرج**	**السيناريو والتعليق**	**المنتج**	**التوقيت**	**البلد والسنة**	**ملاحظات**
Zwadj s Telert	إثارة	**100 دقيقة**	**عمروش محمد**	**عمروش محمد**	**/**		**1999**	

من خلال ما قمنا بعرضه عن الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغية ،نستطيع القول أنه إنتاج يعاني من القلة وصعوبة الظروف المحيطة بالتصوير،بيد أن الإرادة الشخصية في إحياء الثقافة والهوية الأمازيغية كان الحافز الأساسي لدعم هذا النوع من الإنتاج،ولعل للمهرجانات الوطنية والدولية دورها الفعال في دعم هذا الإنتاج وإثرائه.

IV -4- خصائص الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية وعلاقته بالثقافة الشعبية

يعرف الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية بكونه حقيقة فنية تم تجسيدها من خلال سيرورة الفن السابع الجزائري ،وهو بذلك فن الإنسان المبدع لجيل ما بعد التحرير،هؤلاء الذين استثمروا مواهبهم بكل شجاعة وقوة وعزيمة وذلك لتكوين نموذج خاص بالسينما الأمازيغية التي تتمظهر عبر التعبير اللغوي الأمازيغي.

وبفضل النضال الصارم للعديد من المهتمين بالسينما والهوية الأمازيغية،أمثالهم أمثال "عبد الرحمن بوقرموح"،الذي قام بإخراج فيلم :"Tawrirt y twattun"وعز الدين مدور الذي تفنن في إنتاج فيلم "Adrar n Baya وبلقاسم حجاج الذي أخرج فيلم Amacahu ،استمر الإنتاج وتواصل وكان شعار هذه الأفلام يتمثل في جعل اللغة والهوية الأمازيغية ذائعة الصيت من خلال إحياء كيانهما في الوجود الجزائري وبالفعل،عرفت هذه الأفلام نجاحا معتبرا حيث عبأت الملايين من الجماهير في كل تظاهرة سينمائية[1] .

والحديث عن السينما الأمازيغية لا يعني الإنفصال عن اللغة الرسمية والثقافة الوطنية،لكن على العكس من ذلك،لا ينحصر هذا الإنتاج في منطقة جغرافية محددة ،إنما يمتد ليشمل القرية،المدينة،الجبال وحتى المهجر ،ولا تحدد اللغة الأمازيغية في الإنتاج السينمائي الأمازيغي معيارا لأصالة الثقافة الأمازيغة فحسب،بل تكشف الستار في الوقت ذاته عن العديد من العناصر التي لا بد أن تؤخذ بعين الإعتبار ،ومن بين هذه العناصر نجد[2]:

- العمق الثقافي للمجتمع الأمازيغي.
- تاريخ المجتمع الأمازيغي وجذوره.
- طبيعة المجتمع الأمازيغي ومختلف طقوسه وعناصره.

تصنف جل هذه العناصر ضمن الأسس الجوهرية للتعبير الثقافي بطريقة طبيعية بواسطة لغة الشعب الذي يتولى مهمة الإبداع السينمائي ،كلها تشكل ما يسمى ب :"السينما الجزائرية الناطقة بالأمازيغية"،والشعب

---

[1]Assad si el –Hachemi,le sen et l'image,une voie de réhabilisation de l'amazighité, 5eme festival du film amazigh,Haut commissariat à l'Amazighité,Alger,2004,p17.
[2] IBIDEM

هو الذي قام برسم معالم هذا الإنتاج الذي عرف الوجود على الرغم من صعوبات التمويل ،والعديد من المشاكل الناجمة عن ذلك[3].

بناء على هذا،يتميز الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية بسعيه منذ ظهوره على خدمة الثقافة والهوية الأمازيغية، الشيء الذي جعله واحدا من العناصر التمثيلية الناقلة لهذه الثقافة وأبعادها المختلفة،فلقد كان هذا الإنتاج بعناصره الظاهرية وأبعاده الضمنية صورة من صور هذه الثقافة،إذ يكفل باللغة القبائلية التي يتحدث بها استمرار اللغة من خلال تحقيق البعد التداولي لها،ومن ثم ضمان استمرارية ممارسة هذه اللغة،ونقل التراث الشعبي بكل مقوماته وأسسه،لأن محاولة تمثيله بلغة أخرى تحول سلبا أمام مسألة الشمولية والنقل الجيد للشفرات الثقافية.

كما أن المواضيع التي تبناها هذا الإنتاج منذ ظهوره قد تم استقاؤها من عمق التراث الثقافي،ناهيك عما تبرزه عناصر الصورة من شخصيات،لباس وديكور من أبعاد يمكن اعتبارها صنفا من أصناف الصور الثقافية أو الإيقون الثقافي،إذ تفتح هذه الأخيرة المجال لطرح مواضيع هذه الثقافة بمختلف أبعادها وعناصرها.

من هذا المنطلق،يمكن القول أن الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية ظهر ليكون صورة من صور الواقع الثقافي والتراث الشعبي،وهو في الوقت ذاته نموذج من نماذج الحفاظ على هذا التراث بمختلف أبعاده،مثله في ذلك مثل الأغنية القبائلية،الشعر،الحكاية الشعبية،المسرح،...وهي النقطة الجوهرية التي تفسر بدايته المحتشمة،حيث لم يسمح بإنتاج الافلام الناطقة بهذه الثقافة ولا حتى بلغتها أو بعنصر من عناصرها الضمنية.

فالإنتاج السينمائي القبائلي لم يهتم إلا بقضية اللغة والثقافة ،حيث جعل لسان الأجيال الماضية والتي من خلالها يمكن الغوص في الواقع الثقافة وتدوينه بالصوت والصورة،كما أنه لم يرد منذ بدايته حصر التاريخ في الحركة الوطنية "الأحزاب،الحروب،النضال،المعارك،الإستقلال"بل تبنى هذا الفن مهمة إعادة إحياء التاريخ القديم،وترسيخه في عمق الذاكرة الجماعية بتمثلاته المختلفة[1].

يتعلق الأمر هنا بالتاريخ الذي يتقفى الهوية الأمازيغية التي تكونت صورتنا الجماعية في ظل ماض تفاعلت فيه العديد من العوامل المتعددة الجوانب،ربما يقتضي منا توضيح هذه الفكرة العودة إلى العناوين القليلة التي تضمنها هذا الإنتاج ففيلم"جبل باية"،جسد جانبا من جوانب هذا الماضي،فبالإضافة إلى كونه مستوحى من أسطورة أمازيغية مقدسة،إلا أنه قد تضمن في طياته العديد

---

[3] IBIDEM

[1]Denise Brahimi,op cit,p100

من الأبعاد الواقعية،ويتوضح البعد الواقعي هنا في مختلف الأحداث التاريخية،وفيها في ذات الوقت إحالة مرجعية إلى العديد من القيم الثقافية والأبعاد العميقة لهذه الثقافة والتي ميزت الفترة التي تدور فيها احداث هذه الأسطورة[1].

من هذا المنطلق،جسد الفيلم عبر أسطورة باية نظرة القبائلي إلى الحياة،والقيم والثقافة،ولم يرد مخرجه اختيار السرد الوثائقي،بل تتبع أسس التراث الشفوي الشعبي عبر أسطورة باية ينقلها هذا التراث لتصبح جزءا لا يتجزأ من التاريخ المعاش والذكريات[2].

إنها الفكرة التي أكدها:" عز الدين مدور"في تصريح له عن حيثيات التصوير والانفجار الذي وقع في الفيلم،حيث أكد تميزه بقصته،وأحداث التصوير،التي تصور تلاقي أقدار هذه الثقافة، حيث جعلت الأفراد يعايشون ما عاشته باية وناضلت من أجله قصد استمرار العديد من القيم والمبادئ[3*].

نفس الشيء يقال عن فيلم "الربوة المنسية"الذي توجه بقصته إلى الجمهور بشرائحه المتعددة وهذا لتعريفه بجميع أشكال إرثه الثقافي،سوءا تعلق الأمر بماضيه أو ارتبط بحاضره،كما يكشف فيلم macahu عن نفس الارتباط،حيث تصور تفاصيله عناصر مرتبطة بالتراث الشعبي والقيم الوثيقة الصلة بهذه الثقافة[4].

يعني هذا أن الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية تبنى منذ ظهوره مسألة الحفاظ على الثقافة والهوية القبائلية عبر نمط من التمثيل الصوري الذي من شأنه أن يكفل ترسيخ هذه الثقافة في الذاكرة الجماعية، وضمان التدوين المادي لها،أكثر من ذلك،أصبح هذا الإنتاج صنفا من أصناف هذه الثقافة ،يكفل وجودها ويضمن سيرورتا وتداولها.بيد أن العديد من العناصر الثقافية تستحق التجسيد ولم تلق حظها من هذا الأخير،الشيء الذي يدفعنا للتساؤل عن الأسباب الكامنة وراءه.

---

[1]ibidem

[2]IBID,p101

[3] Jeanne Boumberger,cinémaction,n°111, Corllet-télérama ;Paris ;2004,p214.

[*]"ce qui est absolument extraordinaire avec ce scénario et l'histoire du tournage, c'est qu'a un certain point c'est devenu le même destin, on se mettait à vivre ce que vivait Baya, elle luttait pour la survie de certaines valeurs, nous aussi"

[4]Denise Brahimi ,op cit,,p,p107,108

IV -5- آفاق الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية ومشاكله

يبقى الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغية يعاني من النقص وقلة الأفلام المتمتعة بالجودة،والأسباب في ذلك كثيرة ومتنوعة تعود للعديد من المشاكل ومن بينها نجد النقاشات الحادة التي انصبت في جوهرها حول القضية اللغوية للسينما الأمازيغية .

فاللهجات كثيرة ومتنوعة ،وليست في متناول جميع الأفراد المشكلين لهذه الثقافة أو للمجتمع الأمازيغي ،ومن ثم صعوبة اتخاذ لغة خاصة جامعة لهم والسبب في ذلك،سيادة مبدأ خاص يقول:" Yal yiwen y eqqar d taqbaylit iw ig shhan"أي كل واحد يرى أن لهجته هي الصحيحة،وكل واحد يهتم بلهجته الخاصة ،ويقول عنها أنا الـسدة للهوية والثقافة الأمازيغية ،ومن شأن هذا أن يقف حاجزا أمام مسألة الإنتاج فعوض أن يكون هنالك جهد وعمل موحد ،قسمت الجهود وساد التنافس والنقاش الذي لا جدوى منه.

لذلك يجب أن نشير إلى أن أكبر التحديات التي تواجه الفيلم الأمازيغي هو اللغة، لكونه فنا جماهيريا يعتمد على الاتصال بالصورة والكلمة بخلاف الرواية أو القصة مثلا ، وحتى يخرج الفيلم الأمازيغي من قوقعة المنطقة أو الجهة عليه الاعتماد بالأساس على الجماليات البصرية والكتابة [1].

فاللغة تعني أولا وقبل كل شيئ الهوية والأصالة والذي يتكأ على النص المستلهم من الواقع المحلي ومن الموروث الثقافي بكل الزخم الذي يحمله، وهي العنصر الفعال الذي يضفي الفيلم بعده الواقعي والملموس القريب كل القرب عن الـتمع الذي يتحدث عنه الفيلم،وقد يقتضي هذا ضرورة الاشتغال على التاريخ والتراث والبحث في ثنايا أزيد من 30 قرنا خلت وفي بطولات شعب ظل يقاوم الاستعمار ويرفض الاستعباد والبحث في تاريخ مسينيسا، يوغرطة، تاكفارناس، صيفاكس، الكاهنة، تنهينان، ..... وفي العادات والتقاليد والفلكلور، وكل الرصيد الشفوي الذي تزخر به الثقافة الأمازيغية[2].

ومن الصعب كتابة كل هذه العناصر بلغة أخرى ،لأن ذلك يفرض بصفة أو بأخرى الدخول في ثقافة أخرى ومن ثم إفقاد الثقافة الأصلية جزءا معتبرا من ميزاتها ،وقد يؤدي هذا إلى فقدان الرسالة لـراها الذي تريد الوصول إليه، بيد أن التمثيل باللغة الأمازيغية يعني إقصاء العديد من الفئات عن نطاق المشاهدة ،وهذا

---

[1] http://www.cirtaspace.com/index.php?option=com_content&view=article&id=8&catid=10&Itemid,le/04/2011 170/12h

[2] IBIDEM

بسبب عدم فهمهم لها ،لهذا لا بد من تقديم تعليقات باللغة العربية والتي من شأنها أن تبلغ الرسالة للمتلقين بيد أن هذا لم يتحقق بعد[1].

كما نجد في الوقت ذاته اهتمام التلفزة الوطنية بدبلجة الأفلام العربية إلى الأمازيغية،ومن شأن هذه الدبلجة أن تفقد الفيلم رسالته، شأن هذا شأن الترجمة التي وإن كانت سبيلا لتمرير الرسالة إلا أنها بصفة أو بأخرى يمكن أن تفقد الفيلم الأصلي معناه المقصود.لهذا وعوض أن توجه الجهود لدبلجة أفلام منتجة ومشاهدة من قبل ،الأجدر بالتلفزة الوطنية دفع أموالها في إنتاجات جديدة وتكتب تعليقات الفيلم بالعربية بينما يكون النص والحوار بالأمازيغية ما يدعم الإنتاجية الجيدة للأفلام الأمازيغية،وتجاوز إشكالية اللغة والترجمة والنص الأصلي[2].

من جهة أخرى،نجد مشكلا آخر متعلقة بالخلاف حول المواضيع التي يتم تناولها بالتصوير السينمائي لا سيما في مسألة معالجة المواضيع الراهنة والواقعية إذ يوجد تحفظ شديد في شأنها يصل إلى حد التخوف من معالجتها في إنتاج سينمائي، ومن هذه المواضيع نجد[3]:

- معالجة المسائل المتعلقة بالهوية الوطنية.
- الإديولوجية السياسية،الإجتماعية والثقافية للدولة الجزائرية.
- السياسة الثقافية للدولة الجزائرية.
- قضايا الوطن والمواطنة.
- اللغة الوطنية والرسمية.

كما يوصف الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغية بكونه يعالج مواضيع ثقافية محضة،ويدرجونه بذلك ضمن الإنتاجات الفولكلورية الصبغة ،ما ينعكس سلبا على الهدف المراد الوصول إليه عبر هذه الأفلام.

من جهة أخرى يمكن القول بأن "الواقع المتردي للإنتاج السينمائي الجزائري بصفة عامة والناطق بالأمازيغية بصفة خاصة، سببه غياب الدعم المادي لهذا القطاع" كما أن "تصوير المسلسلات في الجزائر يسير اليوم بوتيرة الـ فاست فود"، وبان "الاستعانة بالخبرات الأجنبية لن يحل مشكلة السينما الجزائرية. لا تكمن المشكلة في غياب مواهب التمثيل ،بل هنالك العديد من الممثلين المقتدرين، لكنهم لا يجدون المناخ المناسب لإطلاق طاقاتهم الإبداعية"، ولا تتعلق المشكلة بالتكوين التكوين المسرحي والدرامي فهو

---

[1] IBIDEM
[2] _http://www.palmoon.net/5/topic-364-34.html 12 /04/2011 170/12
[3] IBIDEM

على أي حال من الأحوال موجود، لكن المشكلة تتلخص في مصير هؤلاء المكوّنين، أين مآلهم في غياب غطاء مادي مناسب لإنتاج أعمال درامية معتبرة؟ "،كما لا تتعلق المشكلة بالنصوص،فهي كثيرة وكتاب السيناريو متواجدون بكثرة ، لكن المشكلة هي في من يدفع أجور كتاب السيناريو ممن باتوا يكتبون ثم يصطدمون بلجنة القراءة التي ترفض كتاباتم[1].

كما أن هذا النوع من الإنتاج خاضع لمبدأ الظرفية والمناسباتية التي لا تجعلنا ننتج مسلسلات إلا في شهر رمضان،أو في المناسبات الوطنية والمهرجانات الدولية ، ثم تعود إلى ركودها عند انقضائه" بيد أن "الصناعة السينمائية الجادة والمتأصلة هي التي لا ترتبط بمناسبة أو تتسابق للعرض فقط عند ذروة المشاهدة.

يعتقد عدد من الفاعلين في هذا الحقل، أن الأزمة أعمق من هذا بكثير، فهي تتجاوز التمثيل إلى الإبداع نفسه، ويذهب بعضهم إلى القول إن عدد 37 فيلما قصيرا الممولة في إطار تظاهرة "تلمسان عاصمة للثقافة الإسلامية" ,2011 لو تم إنتاج سبعة أفلام جيدة منها لعُد ذلك إنجازا كبيرا لسينما الأفلام القصيرة.،وينطلق هذا الحكم من تجارب تظاهرات 2003 و2007 حيث أنتجت الكثير من الأفلام، لكن معظمها لا يمت للجودة بصلة، وتحول بذلك توفر التمويل إلى مشكلة أخرى[2]..

من مشاكل الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغية نجد مشكلا أساسيا يتمثل في عدم مراعاتم لعنصر الفكاهة الهادفة التي باتت تقدم للجمهور بدف الضحك فحسب، دون مراعاة الأبعاد النفسية والاجتماعية لما يقدم من مادة فكاهية، ونجد هذا بصفة جلية في الإنتاجات القصيرة الخاصة التي يبدع فيها منتجون ومخرجون هواة،هذا عن الأفلام التي ظهرت في الساحة السينمائية بعد إنتاجها،أما فيما يخص الإبداعات التي تم تغطيتها فهي تتضمن العديد من المعاني والدلالات التي لها أهداف خاصة تتحدد في الغوص في واقع المجتمع وخصوصيته لهذا لا يتم بثها في القنوات التلفزيونية الوطنية،وبقيت على الرفوف تنتظر من يساومها،وإن عرضت في قاعات السينما،فهل يعقل أن يترك القروي أشغاله وم له ليشاهد فلما يصور ثقافته في المدينة التي تبعده بساعات طويلة [1].

كما نجد إشكالية أخرى تتمثل في تردي مستوى النقد الدرامي المتعلق بالإنتاج السينمائي ،فبالرغم من أهميته البالغة في التعرف على العناصر الأساسية في أي عمل مهما كان مضمونه وعنوانه،وذلك لتحديد مستوى رقي العمل و"المعرفة بالقواعد الفنية والأسس التي يبنى عليها الإبداع السينمائي،هكذا

---

[1]http://www.djazairnews.info/trace/37-trace/22893-2010-11-29-17-14-01.html

[2] IBIDEM

[1] IBIDEM

لا يمكن إقامة معيار موضوعي في تصنيف الأفلام وبثها ما من شأنه أن يدخل الذاتية والإديولوجية في برمجتها وبثها وإلا لماذا تسعى التلفزة الوطنية إلى برمجة الأفلام وبثها وعلى قائمة الإنتظار العديد من الأفلام التي تستحق البث والبروز ولم تلق بعد حظها في ذلك لكونها أمازيغية محضة[2] .

للفيلم القصير مشاكله الخاصة و لعل أهم هذه المشاكل ،غياب أي أطر للقاء من مهرجانات وطنية وجهوية، على عكس ما كان عليه الأمر في وقت سابق. ويؤكد المخرج سليم أغار أن التلفزيون الجزائري سمح له بالمشاركة بالفيلم الذي أخرجه، إن أراد في المهرجانات الدولية، لكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، فالأمر يحتاج إلى مصاريف كثيرة يجد نفسه عاجزا عن دفعها، ويضرب على ذلك مثلا بفيلم "مال وطني" للمخرجة فاطمة بلحاج، الذي رغم جودته العالية، إلا أنه يبقى نائما في أرشيف التلفزيون ولم تشارك به في أي مهرجان دولي في غياب أي مهرجان داخل البلاد[3].

يرى السينمائيون الشباب أن غياب مثل هذه المهرجانات، إلى جانب غياب التكوين ومعظم المشتغلين في هذا الحقل، هم من العصاميين، منع من صناعة حقيقية للفيلم القصير في الجزائر، وتتجاوز الأزمة الإنتاجإلى التسويق، فلو كانت الأفلام المنتجة تجد طريقها إلى التسويق لكان الأمر أفضل بكثير، والأمر الذي يكاد يكون منعدما مع الحالة الجزائرية، التي تعاني من مشكلة إضافية تتمثل في اتجاهها إلى فرنسا دون غيرها، ومع هذا الاتجاه تطرح مشكلة أخرى تتمثل في اللغة، فكل المهرجانات العالمية المعروفة، تعتمد الإنجليزية لغة رسمية وعلى الفيلم الناجح أن يعتمد الترجمة من اللغة المحلية إلى اللغة الإنجليزية على الأقل، ولِمَ لا الترجمة إلى أكثر من لغة إذا أراد صاحب الفيلم أن يشارك به في مهرجانات دولية أخرى، ويتم تسويق منتوجه في أسواق أخرى، لكن الأمر يحتاج إلى تمويل إضافي يجد صاحب الفيلم القصير نفسه عاجزا عن التقدم والتحدي.

كما أن الأهداف الأساسية لهذا الإنتاج يتمثل في الحصول على الجوائز والتواجد في المهرجانات لا يعكس واقع السينما، لا بد من معرفة المسار الذي يسلكه كل مخرج ليتمكن من المشاركة في أي مهرجان، الأمر بمثابة مسلك المكافحين، إذ في كثير من الأحيان يضطر المنتج والشعب لدفع أموالهم الخاصة قصد إتمام عملية الإنتاج ،كذلك كان الأمر في العديد من الأفلام المنتجة والتي لا تزال في طريق الإنتاج ،كما تدفع هذه الأموال سواء من أجل الدبلجة أو الحضور أو غيره، فإلى حد اليوم الجزائر لا تتوافر على هيئات تساند الإنتاج المحلي في المحافل الدولية.

[2] IBIDEM
[3] IBIDEM

إن ما يعرفه الواقع السينمائي الأمازيغي من ضعف، يرجع بالأساس لعوامل عدة، منها اشتغال أشخاص غير محترفين وغير مهنيين في إنتاج أفلام أمازيغية تكون في الغالب بدون هوية ولا رؤية، ضعف الدعم المادي المقدم للفيلم الأمازيغي من طرف المؤسسات العمومية، وعدم اللجوء أثناء إنتاج الأفلام إلى متخصصين وخبراء في التصوير، الإخراج واللوجيستيك،هذا ما صرح به عبد الرحمن بوقرموح يقوله أن الدعم لم يكن كافيا،وما كان الفيلم ليرى النور لولا حسن التسيير والتصرف في مختلف الأموال التي شارك في جمعها السكان[1].

وبخصوص الفيلم الوثائقي الأمازيغي، فإن السينما الأمازيغية لم تتم بذا الصنف من الأفلام بما فيه الكفاية،على الرغم من كون الموروث الثقافي الأمازيغي يزخر بكم هائل من المواضيع والقضايا التي من شأنا أن تشكل مصدر إلهام وإبداع بالنسبة للمشتغلين في الحقل السينمائي الأمازيغي كما أن الأشرطة الوثائقية فضلا عن ذلك، من شأنا أن تعطي دينامية إضافية للجهود المبذولة من أجل الترويج للثقافة الأمازيغية باعتبارها مكونا أساسيا من مكونات الهوية الأمازيغية المتعددة الروافد، والغنية بتنوعها وثرائها الثقافي والحضاري[1].

رغم كل ما تم التعرض له، استطاع الفيلم الأمازيغي أن يحقق تميزا على مستوى الأفلام المنتجةفالإقبال على مشاهدة الافلام الأمازيغية يتصاعد باستمرارحيث أنه وبالإضافة إلى استعمال الفيلم الامازيغي للغة الأمازيغية، فقد بين من خلال مساره منذ سنوات التسعينات، بكونه فيلما عائليا بامتياز، لطرحه المواضيع والقضايا الاجتماعية في إطار يحترم المشاهدة الجماعية.

كما أنه يلتصق بواقع المتمع الأمازيغي بعيدا عن مظاهر التغريب التي باتت تؤثث فضاء السينما الوطنية حاليا، زد على ذلك إرتباطه القوي بالفضاءات ذات الأصالة الأمازيغية وهو فضاء القرية في أغلب التجارب الفيلمية التي نتابعها حاليا وقبلا، وهذا الإرتباط بالقرية بالشكل الذي نراه، له أسباب منها ما هو مادي، متعلق بإمكانيات الإنتاج المتواضعة، ومنها ما هو مرتبط بالعمران على اعتباره من أهم الأسس التي تقوم عليها الثقافة الشعبية الأمازيغية[1].

---

[1] Souheila M, Bouguermouh honoré ,passerelles, Algérie,,n°16,février 2007 ,p18 .

[1]http://www.imezran.org/mountada/viewtopic.php?f=6&t=2378

[1] http://www.nashess.com/Contact@nashess.com

كما نجد أن رفض التلفزة الوطنية مسألة بث وتوزيع الأفلام الناطقة بالقبائلية من أهم المشاكل التي لاقاها هذا الإنتاج،يتعلق الأمر هنا بفيلمي جبل باية والربوة المنسية،نجد هذا في قول عبد الرحمن بوقرموح الذي صرح :"تمرر جميع الأفلام في التلفزة الوطنية غير فيلمي الذي بقي في الرفوفنبناء على ذلك نجد أن 50 % من الجزائريين لم يشاهدوا هذا الفيلم،على الرغم من أنه لا بد من ضغط إعلامي لتتبع آثار هذا الفيلم الذي يمكن عده رمزا للثقافة والهوية الأمازيغية"[2]

من جهة أخرى، نستطيع القول أن الفيلم الأمازيغي من خلال هذا العرض، يعتبر نموذجا على مستوى البحث الدائم عن الخصوصيات الحضارية والهوية الوطنية وتوطينها في تجاربه الطويلة منها والقصيرة، وهو الشيء الذي يجعلها ميزة ولها طابعها الخاص ويتدعم هذا باستكمال الحلول التالية:.

- توفير الإمكانيات المادية والمالية من أجل إحداث انطلاقة سينمائية فعالة
- البحث عن مصادر التمويل داخل الوطن وخارجه.
- عقد شراكات مع الدول الغربية من أجل تفعيل السينما الأمازيغية ومساعدة منتجيها والساهرين عليها.
- توفير مراكز التكوين السينمائي.
- تأطير المخرجين المسرحيين والسينمائيين في مجال الكتابة السينارستية والتصوير والمونتاج والإخراج عبر ورشات تكوينية يسهر عليها المتمكنين في الثقافة الأمازيغية أو مؤسسات سينمائية أخرى.
- خلق نواد سينمائية وجمعيات الفن السابع وتنشيط الحركة النقدية.
- الانتقال من الأفلام القصيرة إلى الأفلام الطويلة أو أفلام 35ملم.
- خلق مهرجانات سينمائية بمختلف مناطق الجزائر ذات طابع وطني ومتوسطي وعالمي.
- توفير قاعات العروض السينمائية بالماطق الريفية للتعريف بالسينما الأمازيغية .
- الإكثار من الندوات والملتقيات السينمائية لتقويم السينما الريفية وتوجيهها.
- الانتقال بالسينما الجزائرية الناطقة بالأمازيغية من مرحلة الهواية والتقليد إلى مرحلة الاحتراف والتطوير والتجريب والمساءلة النقدية قصد الانتقال في المستقبل إلى تأصيل السينما الأمازيغية بشمال أفريقيا.
- الانفتاح على السينما الأمازيغية المغاربية (السينما المغربية على سبيل التمثيل)، والسينما العربية ، والسينما الأوربية(الإيطالية والفرنسية مثلا)، وسينما هوليوود ، وسينما بوليوود....

[2] Souheila M,op cit,p21

- الإكثار من الشركات السينمائية التي تستهدف إنتاج الأفلام الأمازيغية وتسويقها في الداخل والخارج
- طبع الكتب السينمائية التي تنصب على واقع السينما الأمازيغية بالتعريف والتأريخ والدرس والتمحيص من النواحي: الدلالية والفنية والوظيفية.

من خلال ما تم التطرق له،نستطيع القول أن الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغية يشكل في نشاته وتطوره وواقعه تحدي مزدوج الوجهات،يرجع الوجه الأول له إلى خصوصية الإنتاج السينمائي الجزائري،وما مر به من محطات،وجابه من عقبات،بينما يكشف الوجه الثاني خصوصية الثقافة والهوية الأمازيغية،والمحطات النضالية التي مرت بها لإبراز كيانها،الشيء الذي يجعل هذا الإنتاج مرآة كاشفة بحقائقها وأبعادها عن طبيعة وجود هذه الثقافة،والظروف المحيطة بها،والواقع الذي بلغته،وهو بذلك-الإنتاج السينمائي الناطق بالأمازيغية"واحد من سبل النضال من أجل الثقافة والحفاظ عليها بمختلف مقوماتها وعناصرها.

جـــامعـــــــة الــجزائـــر3

كــلية العلوم السياسية و الإعــلام

قسم علوم الإعلام و الإتصال

تمثلات الثقافة الشعبية الأمازيغيةفي الإنتاج السينمائي الجزائري

دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي:

"جبل باية "و"الربوة المنسية "

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والإتصال

تخصص:سيميولوجيا الإتصال(الجزء الثاني)

من إعداد الطالبة: إشراف الدكتورة:

راشدي وردية نبيــلة بــوخبزة

الســنـــة الــجامعيـــة:2012/2011

V التحليل السيميولوجي لفيلم جبل باية la montagne de Baya

V -1- بطاقة فنية عن المخرج

V-2- بطاقة فنية عن الفيلم

V-3- ملخص الفيلم

V – 4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم :

- التقطيع التقني.
- القراءة التعيينية وتحديد الشفرات.

V-5- التحليل التضميني للمقاطع المختارة والشفرات.

V -1- بطاقة فنية عن "عز الدين مدور "Azzeddine Meddour مخرج فيلم "جبل باية"la montagne deBaya"[1]:



Azzddine meddour

ولد عز الدين مدور في سيدي عيش **Sidi Aïch**يوم **08 ماي 1947** أي بعد عامين عن مظاهرات 08 ماي 1945 التي عمت كلا من قالمة وخراطة . زاول دراسته الإبتدائية والأساسية في مسقط رأسه ،ليواصل بعد ذلك دراساته العليا في جامعة الجزائر ،أين تحصل على شهادة الليسانس في الآداب الفرنسية ،لينتقل بعد ذلك إلى الإتحاد السوفياتي قصد إجراء تكوين في السينما في موسكو،وذلك في الفترة الممتدة ما بين "1971_1987 "،وقد سمح له هذا بصقل مختلف مواهبه في الجانب السينماتوغرافي الذي اهتم به ودخل في ثناياه.

كانت حياته محفوفة بالإبداعات والنشاطات المنصبة حول المجال السينمائي الذي أبدع وتفنن فيه،وكانت معظمها مصقولة بشخصية الجزائري الذي يهوى وطنه وثقافته ويعشق الجانب الأصيل من هذه الثقافة،كما كان من المفتخرين بالهوية الأمازيغية التي تجري في عروقه وتشكل مصدر إلهامه في إبداعه،فكان في عمله هذا نعم الدين ،شريفا في أدائه ومتقنا لهذا الأداء ،لا سيما إذا ما أخذنا بعين الإعتبار الحس الإنساني الذي أضفاه على كل إبداع تفنن فيه ،ولا يمكن في هذا إغفال الحس الجمعي الذي اعتاد عليه في نشاطه، ما سمح له بأن يكون من أهم المناضلين في المجال السينماتوغرافي بصفة عامة والثقافة الأمازيغية بصفة خاصة.

نجدمن هذه الإبداعات :

"Combien je vous ،"Entre nous"،"La fillette et le papillon" aime"،....تشهد كلها على حسه الفني واعتبرت إلى أمد بعيد من محددات الثقافة وواضع تمثلاتا إلى جانب ما خلفه المبدعون الأدباء من إنجازات حية وهو بذلك المبدع المميز الذي يسير إلى جانب

---

[1]**R B ;la dépêche de Kabylie ;mardi ;16 mai 2006.**

إبداع كل من : **"مولود معمري"،"طاوس عمروش"،"مولود فرعون" ،" كاتب ياسين** "وآخرون والقائمة طويلة .

من أهم ما أخرجه ، الفيلم الطويل "**la montagne de Baya**"، هذا الفيلم الذي عرف بصداه القوي ،لا سيما إذا ما أخذنا بعين الإعتبار كونه من إبداع الشعب بإمكانياته ودمه، إذ راح ضحيته 12 عضوا من المشاركين في إنجازه بسبب الإنفجار الذي حدث أثناء التصوير في منطقة "**بوزقن"" Bouzguène"،** هذا الحدث أثر بشكل كبير في نفسية هذا المنتج الذي عانى من مرض لمدة طويلة إلى أن انطفأت شمعته يوم 16 ماي 2000 عن عمر لا يتجاوز الثلاثة والخمسين .

خلف" **عز الدين مدور**"العديد من الأفلام والإنجازات التي تشهد له إلى حد اليوم بالجدية العمل ،التحدي ومن بين هذه الإنجازات نجد [1]:

- 1982 :نهاية تصوير فيلم "La Fillette et le Papillon".
- 1983 ،**إخراج فيلم : "Entre nous" الذي تحصل على جائزة خاصة بالنقاد** في **Prague وتقدير خاص** في **مهرجان Monte-Carlo.**
- 1985انجازالسلسلة الفيلمية"Combien je vous aime"الذي تحصل على الجائزة الأولى في المهرجان الأمريكي للفيلم في نيويورك .
- 1986 انجاز ما يسمى ب "Polisario année 15".
- 1988 انجاز فيلم "Un survivant raconte".
- 1990 انجاز فيلم "Des faits et des faits".
- 1991 انجاز فيلم "La Légende de Tiklat" وهو فيلم وثائقي بالأمازيغية.
- 1992انجاز الفيلم الوثائقي "Djurdjura".
- 1993 انجاز فيلم "Le Chacal doré"هذا الأخير الذي تحصل على الجائزة الأولى ل" Cerist" وجائزة الجمهور الكبير في" Palaiseau".
- 1997 انجاز أول فيلم مطول باللغة القبائلية والمسمى ب "adrar n baya"أو" la montagne de baya".
- 1998 جائزة الجمهور المتعلقة بفيلم: " la montagne de baya" وإخراج فيلم " la douleur muette".

---

[1] **Ibidem**

V -2- بطاقة تقنية عن فيلم:" جبل باية "" adrar n baya ":

يمثلفيلم" **أذرار ن باية"،**قصة روائية ذات طابع خاص ومميز ،في ثناياها تسري أحداث كثيرة ،هي في مجملها شواهد حية عن الظروف القاسية لأفراد المجتمع القبائلي في الفترة الإستعمارية ،وهو في الوقت ذاتة تخليد للمرأة الجزائرية المحافظة على قيمها ومبادئها، رغم جميع العواقب الواقفة في طريقها،في ثنايا هذا الفيلم نجد العديد من عناصر الثقافة الشعبية القبائلية،هذه العناصر التي تم نسج تفاصيلها بتكاثف جهود الفرقة التقنية التي كان أعضاؤها وفق البطاقة التقنية التالية:

- ✓ **مخرج الفيلم:**عز الدين مدور azedine meddour
- ✓ **كاتب السيناريو:**عز الدين مدور و jean –pierre dedo
- ✓ **مدير الإنتاج :** عزيز عابد aziz abed
- ✓ **منتج الفيلم:** عز الدين مدورazedine meddour .
- ✓ **موسيقى الفيلم :**أمين قويدر Amine kouider.
- ✓ **أغاني الفيلم:**جرجرة. djurdjura
- ✓ **مدة الفيلم :**ساعة وخمسوندقيقة.
- ✓ **سنة الإنتاج :1997 .**
- ✓ **بلد الإنتاج:**الجزائر/فرنسا.

البطاقة الفنية للفيلم

- ✓ **جميلة أمزال djamila amzal** في **دور باية**
- ✓ **عبد الرحمن دبران abderrahmane debrane** في **دور جندل djendel.**
- ✓ **علي إغيل أعلي ali ighil ali** في **دور الشيخ بلعيد .**
- ✓ **وردية كسي ouerdia kessi** في **دور العجوز علجة.**
- ✓ **عبد الرحمن** في **دور سعيد كمال said kamel.**
- ✓ **يوسف مزياني youcef meziani** في **دور الباشاغا .**
- ✓ **نورة آيت عبد المالك nora ait abdelmalek** في **دور طاوس.**
- ✓ **مزيان شابي meziane chebi**في **دور مزيان الصغير.**

- ✓ فضيل حملة **fodil hamla** في **دورمزيان الكبير.**
- ✓ محند **أوسالم أيت اعلي mohand ousalem ait ali** في **دور أكلي.**
- ✓ **دحمان أدروس dahmane aidrous** في **دور محمود.**
- ✓ **بلعيد بلقاسم belaid belkacem** في **دور مبعوث الباشاغا.**

V -3- **ملخص عن فيلم adrar n baya جبل باية:**

في أول إنتاج مطول له،يروي لنا **"عز الدين مدور"** بالصوت والصورة، أسطورة مستلهمة من الأحداث التاريخية،بطل هذه الأسطورة **"باية"** و شخصيتها مقتبسة من شخصية البطلة **"فاطمة نسومر"** التي عانت كثير ا وناضلت في طوال فترة المقاومات الشعبية عام 1871. إنها الفترة التي تنطلق منها أحداث الفيلم حيث تعرض الشعب لضغط كبير من قبل الإستعمار الفرنسي فقاومته **"فاطمة نسومر"** بشدة مع أخيها **"سي الطاهر" و"سي الحاج اعمر".**

من هذا المنطلق،تبدأ قصة الفيلم بأفراد قرية تم إخراجهم قسرا عن أراضيهم من قبل قوات السلطان وجنود المعمر الفرنسي،بسبب عجزهم عن دفع الضرائب المفروضة عليهم.فتوجهوا إلى الجبال،ليجدوا المأوى الذي يحميهم من بطش المعمر،وهنالك أخذوا ينقبون في الأرض بحثا عما اكتنزوه من مؤونة ،تقيهم شر الجوع ومأساة الفقر.

لكن الأحداث تطورت والمشاهد تعقدت بمداهمة قوات العدو بزعامة القائد،هذا الأخير قام بقتل زوج " **باية** "المسمى ب"**أكلي**"بسبب طمعه في الزواج منها **،**ولتعويضها عنالفاجعة التي ألحقها بها،أعطى الباشاغا للأرملة مبلغا من المال الذي يسمح للسكان بدفع الضرائب المترتبة عليهم.

نجد أن البطلة – **باية** - لم ترد إلا الإلتزام بقانون الشرف الذي تفرضه القيم والمبادئ المتأصلة في المجتمع القبائلي،فرفضت التصرف في المبلغ الممنوح لها ،واحتفظت به لتحقيق قانون الإنتقام وأخذ ثأر زوجها بيدي ابنها.

من شأن هذا السلوك أن يفرض عليها معاناة خاصة، حيث أدخلها في عزلة إجتماعية حادة وأصبحت على إثرها غريبة عن أهلها وبعيدة عنهم ،وتعاني جراء ذلك ضغطا نفسيا شديدا. ورغم ذلك، احتمت بجبال قاحلة وسط أهلها وفي قلبها سر خفي وطموح كبير في الإنتقام.

لتجسيد هذه الرغبة وضمان العيش لها ولأهلها،عملت على تحفيزهم لخدمة الأرض وتشكيل حياة جديدة يكونون فيها قوة جديدة،هكذا وبعد تردد شديد،آمن السكان بهذا المبدأ وخدموا معها الأرض وعملوا على بناء قرية ينعمون فيها بكل الخيرات التي تدر بها هذه الأرض الجرداء التي أكرموها فأكرمتهم.

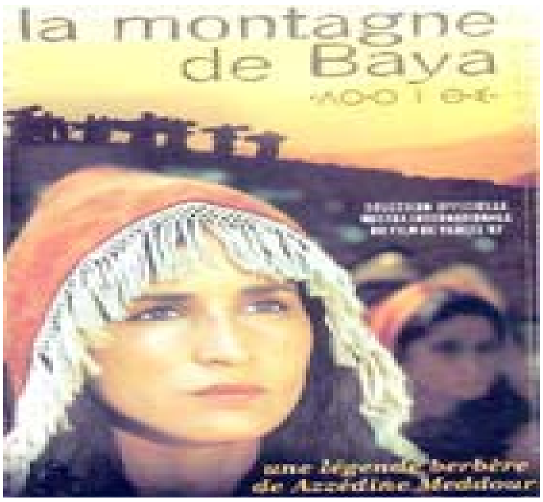
لكن القائد لم يترك– **باية-** على حالها حيث تصدى لها في العديد من المرات ،وعاكسته هذه الأخيرة بإصرارها على صيانة شرفها وعفتها،مثلما لم تفتح قلبها ل"**جندل**"،الرجل الذي أحبها وعلم أسس الرجولة والأخلاق لابنها الذي لقنت فيه مسعى أخذ ثأر أبيه.

لما بلغ الطفل سن الرجولة،اغتنمت باية يوم زواج ابن القائد لترسله لأداء واجبه ،وبالفعل أقدم على قتل العريس**-ابن القائد-** ببندقية أبيه وهنالك تزينت"**باية**" فرحا وقصدت القائد ترجع له فديته، لتوصل بنفسها أمانة الثأر الذي التزمت به.

من هنا اكتملت مهمتها وفتحت قلبها ل"**جندل**"،لكن القائد لم يترك هذه الفرحة تدوم حيث داهم السكان بجيشه وقتل جميع أفراده ولم تبق سوى "**باية**" وسط الذئاب والجنود.

وخوفا على شرفها، جمعت الحطب وأشعلت النار حواليها لتموت وسطها وهي نقية لم توسخ عرضها ولم تحقق مبتغى السلطان،وهنا تنتهي حكاية ملكة الجبل التي صانت عرضها وعرض أهلها على حساب حياتنا.

حاول المخرج تلخيص هذه القصة في الصورة المسدة لغلافه،وكان تحليلها كالتالي:



أ-القراءة التعيينية للملصق:

قبل الغوص في التحليل السيميولوجي لفيلم" جبل باية"،لا بد تحليل الملصق الخاص بالفيلم،نستند في تحليلنا هذا على مقاربة Roland Barthes في تحديد أبعاد المستويين التعييني والتضميني،كما نستنطق أهم شفرات Pierre Guiraud ذات العلاقة بالثقافة الشعبية .

أول ما يمكن رؤيته في هذا الملصق، امرأة توسط الصورة، مرتدية قبعة حمراء مزينة في الجهة الأمامية بخيوط صوفية بيضاء،توجه هذه المرأة نظرتا إلى الأفق،وملامحها تدل على الحزم والحزن،بجانب هذه المرأة امرأة أخرى ترتدي الخمار القبائلي،يظهر منها شعرها الأسود وبعض الملامح التي لا تتوضح

بصورة كلية،خلف هاتين الصورتين،تظهر أرض جبلية مرتفعة،لونا أسود مائل إلى الرمادي،وفي قمتها توجد جماعة من الأفراد،يشكلون صفا ،لا تبرز ملامحهم بصورة كلية،حيث يمكن فقط تمييز جسمهم والفلين الذي يحملونه على ظهورهم،هذا وتبدو السماء صفراء يختلط بها اللون الأرجواني المائل إلى الأحمر،ويتوسط هذه السماء عنوان مكتوب بالفرنسية وببنط غليظ وأسود، la montagne de Baya وتحت هذه الكتابة،على الجهة اليسرى،يكتب بحروف التيفناغ نفس العنوان،ببنط رفيع نوعا ما،ولون أصفر،كما نلاحظ على الحافة السفلية للصورة وفي الجهة اليسرى كتابة باللون الأصفر وببنط رفيع نوعا ما وباللغة الفرنسية دون من خلالها أن الفيلم أسطورة أمازيغية من إنتاج عز الدين مدور.

أما فيما يخص الإضاءة،فنجدها بكثرة على وجه المرأة التي تتوسط الصورة،والمرأة التي بجانبها،إضافة إلى السماء الصفراء ،في حين نجد الخلفية مظلمة يحددها اللون القاتم.

ب- القراءة التضمينية للملصق:

أول ما يمكن قوله عن المعاني الخفية لهذه الصورة،أنها عبارة عن ملصق خاص بفيلم **"جبل باية"**،وهو أول إنتاج سينمائي جزائري باللغة القبائلية،أخرجه عز الدين مدور عام1997 بعد نضال طويل.

يحيلنا البعد البصري إلى المرأة المتوسطة للصورة والمتواجدة على خلفية قاتمة سوداء، وهي بطلة الفيلم التي جسدت نموذجا من نماذج المرأة القبائلية المناضلة والمحافظة على القيم والأعراف،.

وهي الفكرة التي يؤكدها لباسها إذ يشير إلى عنصر من العناصر الظاهرية للثقافة الشعبية القبائلية والتي يمكن اعتبارها معلما إيحائيا من معالم هذه الثقافة، الشيء الذي يجعله شفرة اجتماعية دالة على الجماعة الإجتماعية المتمثلة في الأمازيغ،والقبائل على نحو التحديد.

من هذا المنطلق، تفتح هذه الصورة نافذة أمام واقع أخر يقوم عليه المجتمع القبائلي،ويتمثل في أن المرأة دعامة المجتمع ومرآته وصلاحه مرهون بصلاحها وقوتها.

نستشف هذه القوة من خلال قسمات وجهها وإيماءاتها التي نقرأ منها معان كثيرة ،إذ أن أول ما تحيلنا إليه القوة والعزيمة والتحدي،وبعد البصيرة الذي تشير إليه اتجاه نظرتها إلى الأمام،فعلى الرغم من الحزن المرسوم على وجهها،والذي يمكن إرجاعه إلى قساوة العيش ومرارتها،وفق ما تحيلنا إليه الخلفية السوداء،والرجال على قمة الجبل يحملون التراب على ظهورهم استنادا على الفلين،إلا أن نظرتها تبدوا عميقة البعد تشير إلى التحدي والرغبة في الإنتقام.

كما أن لهذه الصورة دلالة أخرى،حيث يمكن أن نؤولها على أنا نموذج من نماذج المرأة القبائلية،وهذا ما تشير إليه النساء الأخريات اللواتي يظهرن معها في الخلفية.

تفتح في الوقت ذاته الال لقراءة أخرى،يمكن من خلالها استحضار حقيقة المبادئ التي يقوم عليها التمع القبائلي وثقافته الشعبية،يتعلق الأمر بشرف المرأة ونقائها، فمثلما يمكن لها أن ترفع شرف التمع وتؤكد شرف النساء الأخريات على مر الأجيال ،كذلك نستطيع بسلوك منها أن تدنس هذا الشرف وتقضي عليه،وتدنس في طريقها شرف مجتمعها ونسائه على مر الزمن.

يمكن من خلال استقراء الأبعاد الرمزية لمنظر الرجال ينقلون ليلا التربة إلى هذا الجبل استحضار قيمة أخرى مترسخة في الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر بالإرتباط الروحي بين الإنسان وأرضه وتقديسه لها،وعيشه با،وتحمله لأجلها مرارة العيش وقساوته،يمكن فهم هذا المعنى من خلال الخلفية السوداء.

بيد أن الملصق يشير في الوقت ذاته إلى مجال للتفاؤل والأمل، الذي يجعل الأفراد يطمحون في الحرية والإزدهار وتشير إليه السماء الصفراء التي تدل على الشمس المشرقة،وبعض الأجزاء التي يتواجد فيها الضوء ،بيد أن هذه الآمال لا يمكن الوصول إليها من غير التحدي الذي تبرزه وضعيتهم وهم ينقلون التربة بقساوة،والجزء البرتقالي من السماء،وكذلك اللون البرتقالي الذي تتميز به قبعة باية والخمار الذي ترتديه النساء الأخريات،حيث يحمل هذا اللون معاني القوة،التحدي ،الصراع والنضال،وهي كلها معان وعناصر يلخص الملصق تواجدها في الفيلم ويعطي صورة عامة عنها،حيث أن المتصفح لهذا الملصق،يستشف لأول مرة الإحالة المرجعية للصورة التي تدل على قصة تدور أحداثها في قمة الجبل،وبطلتها امرأة،تتميز هذه الأحداث بالصراع الحزن،الإنتقام والتحدي، تكتمل هذه المعاني بفضل الرسالة الألسنية المدونة ببنط بارز على خلفية سماء صفراء،حيث تشير إلى عنوان الفيلم،ويؤكد هذا العنوان ارتباط الفيلم بالثقافة القبائلية،حيث أن اسم "باية" ذا أصل قبائلي،يطلق على المرأة الحرة الشريفة الذي تشير إليه السماء الصافية،المشرقة،كما أنه شفرة اجتماعية دالة على الهوية .

يحيل الملصق أن "باية" تمثل نقطة ارتكاز الفيلم في تحدثه عن القيم والمبادئ المرتبطة بذه الثقافة،حيث يشير الجبلMONTAGNE إلى البعد الجغرافي للأرض القبائلية المتميزة بطبيعتها الجبلية،وتحيل في الوقت ذاته إلى الإرتباط الوثيق بين المرأة والتربة،حيث أن قداستهما تكتمل من اتحادهما الذين يشكلان معا عمق الثقافة وأصالتها،كما تتوضح علاقة الفيلم بالثقافة الشعبية من خلال إشارة الملصق إلى ذلك،إذ يؤكد حقيقة تحدثه عن أسطورة أمازيغية قديمة،نستشف هذا من خلال الرسالة الألسنية المكتوبة في الجهة السفلية للصورة والتي تشير إلى كونا أسطورة من تأليف مخرجها "عز الدين مدور".

نلاحظ في نفس الملصق أن الكتابة مزدوجة بين الفرنسية والتفناغ ،وكلاهما رموز اجتماعية دالة على الهوية،السبب في هذا يعود إلى حقيقة الفيلم الذي يتحدث عن الثقافة والهوية الأمازيغية من جهة،كما أن الكتابة بالفرنسية تشير إلى الواقع التاريخي للمجتمع الجزائري الذي عانى من الإستعمار الفرنسي، ومن جملة ما ورثه منه حقيقته اللغوية،هذا ناهيك عن ثقافة المخرج الذي يكتب ويتعامل بذه اللغة،وواقع إنتاج الفيلم الذي أخضع للتعديل والمراجعة في أستوديوهات فرنسا من قبل مختصين أجانب.

هكذا، يتسنى لنا القول أن الملصق قد قدم لنا صورة شاملة تلميحية عن مضمون الفيلم وطبيعة أحداثه بشكل يثير نوعا من التشويق الذي يدفع المشاهد لتتبع باقي الأحداث واستكمال المعاني الضمنية لمختلف شفراته.

V -4-التحليل التعييني للمقاطع المختارة:

V -4-1. التقطيع التقني لفيلم:"جبل باية "la montagne de Baya"

- **المقطع الأول:**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	**المؤثرات الصوتية**
		شريط الصورة				**شريط الصوت**		
01	22 ثا	لقطة الجزء الكبير	منخفضة	ثابتة	تتمثل اللقطة في جماعة من الرجال يجرون في أرض جبلية واسعة بين الأشجار والحشائش الجبلية وخلفهم تبدو الجبال .	لا توجد موسيقى	**صراخ الرجال:**"وطننا،وطنناأرضنا، أرضنا[1]"	أصوات العصافير وصدى الركض .
02	17 ثا	لقطة الجزء الصغ	عادية	وصفية جاز	تتحدد اللقطة في مجموعة من السكان	لا توجد موسيقى		أصوات مختلفة،كل واحد يحدد

[1]" tamurt -nnegh ,tamurt- nnegh akal- nnegh akel -nnegh !"

		ير		بية	يصلون ركضا إلى أرض يتواجد فيها بئر عميق،وكل واحد يتوجه إلى مكان ما من هذه الأرض ويحفر بحثا عن شيء ما خبأه فيها،ولكل واحد علاماته الخاصة التي بها يحدد المكان الذي يتواجد فيه ما خبّأه.			مكانه الخاص به.
03	59 ثا	لقطة الجزء الصغ ير	عادية	بانورا ما أفقية "من اليمين إلى اليسا ر ومن اليسا ر إلى اليمين "	تقدم اللقطة جماعة من السكان"رجا ل ونساء"يحفرو ن في الأرض وفي أماكن مختلفة،وتبدأ اللقطة بصورة باية تقيس الأرض لتحدد المكان الذي خبأت فيه وزوجها يحفر في المكان	لا توجد	لا يوجد تعليق.	أصوات العصافير،صد ي الحفر في الأرض،أصوا ت مختلفة للجماعة .

					المحدد،وهو الشيء الذي يقدم عليه الآخرون المتواجدون معهم.ومن خلفهم تظهر بعض الأشجاروحوا ليهم تتواجد البئر كما يظهرون بلباس تقليدي قبائلي يعود إلى عام 1871.			
04	5ثا	لقطة الجزء الصغ ير	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة باية ومجموعة من الرجال يلتفون حول مكان يحفرون فيه وفي يد كل واحد شيء ما يحفر به وبسرعة خوفا من شيء ما .وأمام هذه الجماعة جماعة أخرى تقوم بنفس العملية ومن حولهم تظهر	لا توجد	لا يوجد	أصوات العصافير،صد ي الحفر في الأرض،أصوا ت مختلفة للجماعة.

					الأشجار وهم لابسون لباسا تقليديا قبائليا يعود إلى 1871 .			
05	3ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة أكلي يحفر بسرعة في الأرض وهو يتلهف ويبدو وكأنه خائف من شيء ما	لا توجد	لا يوجد تعليق	أصوات العصافير،صدي الحفر في الأرض،أصوات مختلفة للجماعة.
06	18 ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة كل من أكلي وباية وابنهما أمزيان،يحفرون ثلاثتهم في نفس الحفرة وفجأة ينحني أكلي ويمد يديه ليخرج من هذه الحفرة جرة من الفخار متوسطة الحجم Ibiya tamectuht وي عون	لا توجد موسيقى	**قول أكلي**:"ابتعد ابتعد[1]"	أصوات العصافير.

[1]"Akli :waxxar akka,waxxar."

					غطاءها بشغف وفرح وإذ بم يخرجون منها الحبوب فكل واحد منهم يخرج حفنة من الحبوب ويداعبها بين يديه فرحا .			
07	7ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة رجلان وامرأة يحفرون في حفرة وكل واحد منهم يخرج من هذه الحفرة نوعا من السلاح ويقفون متفقدين لهذا السلاح.	لا يوجد	لا يوجد	أصوات العصافير وأصوات أخرى مختلطة لكلام الأفراد.

08	12 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة مجموعة من الأفراد "يخرجون من الأرض دلوا مصنوعا من الخشب يفتحونه بشغف ويخرجون منه التين الجاف وكل واحد يأخذ واحدا ويأكله وطريقة أكله لها تدل على معاناتم بفعل الجوع.		لا يوجد تعليق	أصوات العصافير وأصوات أخرى مختلطة لكلام الأفراد.
09	0	متوسطة	عادية	ثابتة		لا يوجد تعليق	قول الشيخ:"ابكي عجوز ابكي،فلقد كانت الأرواح الخيرة في حمايتنا I3essasen"[1]	
10	16 ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة جماعة من الأفراد جالسين يخرجون من الأرض ما خبئوه وفجأة يجري أحدهم ليخبرهم بقدوم الجنود	لا يوجد	قول أحدهم:"الجنود قادمون،الجنود قادمون [2]"	أصوات مختلفة لكلام مختلط. أصوات العصافير.

[1] "t tru a tamghart,t tru,d i3essasen ig hurben fellanegh ."

[2] "I3esker ,I3eskes !!"

				ويسرع كل واحد لإخفاء ما أخرجه في الأرض من عناصر خبأها فيه.				
11	4 ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة جماعة من الجنود يجرون في الغابة فوق أحصنتهم وتحيط بم الأشجار من كل جهة.	موسيقى تحمل معنى تعاقب الأحداث وتثير الخوف.	قول أحدهم:ماذا حدث ،ماذا يريدون منّا الآن؟"[1]	أصوات ركض الأحصنة،أصوات العصافير،صراخ مختلط.
12	4 ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	جماعة من الناس يجرون وهم يصرخون خوفا من العساكر .	موسيقى تحمل معنى تعاقب الأحداث وتثير الخوف.	قول أكلي:"ماذا يريدون عندنا،ماذا يريدون؟[2]"	أصوات ركض الأحصنة،أصوات العصافير،صراخ مختلط.
13	3 ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تتحدد اللقطة في أكلي وبعض من الرجال يبدون من رأسهم	موسيقى تحمل معنى تعاقب الأحدا	قول الشخص المقابل لأكلي:لمن قدمت عقود الباشاغا" . أكلي: قدمتها له [3]	أصوات ركض الأحصنة،أصوات العصافير،صرا

---

[1]acu iyedran,

[2] acu iyebghane acu ibghane

[3]le3qud n Ibacagha iwanywa imi n tefkid ?Akli :i netta ih .

					إلى صدرهم ينظرون إلى الجهة المقابلة ويبدوا أكلي غاضبا والجميع ينظر إليه وهو يتحدث إلى أحدهم.	ث وتثير الخوف.		خ مختلط.
14	6ثا	لقطة الجزء الصغ ير	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة امرأة تصرخ وتنادي السكان لتفادي جيش العدو وأكلي يتقدم ويتحدث بعنف وملامح الغضب بادية على وجهه وهو لابس برنوسا وحامل في يده عصا.	موسيقى تحمل معنى تعاقب الأحدا ث وتثير الخوف.	قول أكلي:"ماذا تريدون عندنا نحن في أرضنا"[1]	أصوات ركض الأحصنة،أصوا ت العصافير،صرا خ مختلط.
15	1ثا	لقطة مقربة إ لى الصدر	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة رجل راكب فوق حصان ويلبس لباسا مختلفا عن الآخرين ويتقدم بسرعة .	موسيقى تحمل معنى تعاقب الأحدا ث وتثير الخوف	لا يوجد	أصوات ركض الأحصنة،أصوا ت العصافير،صرا خ مختلط.

[1]"acu i tebgham ar ghurnagh,acu I tebgham ,aqlagh deg akal-nnegh.!"

16	3ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة أكلي يضرب إلى صدره بمقبض بندقية الرجل الذي يجري بالحصان نحوه لكن لا يظهر هذا الرجل بل تظهر فقط بندقيته.ومن شدة العنف الذي ضربه با سقط أكلي أرضا.	موسيقى تحمل معنى تعاقب الأحداث وتثير الخوف	لا يوجد	أصوات ركض الأحصنة،أصوات العصافير،صراخ مختلط.

- **المقطع الثاني:**

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	**المؤثرات الصوتية**
01	4ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	منخفضة	ثابتة	تتمثل اللقطة في صورة ابن القائد "سعيد"فوق حصانه يتحدث إلى من في الأسفل ويظهر من رأسه إلى صدره وهو لابس لباس الباشاغا في 1871	لا توجد موسيقى	**قول سعيد:**"أتريدون الإحتماء بعناية ابنة القديس لحلو؟[1]"	حفيف الأشجار .

[1]"3ni tebgham ad t eddarid s eddaw n yellis n sidi lahlu ?"

02	18ثا	لقطة الجزء الصغير	غطسية	ثابتة ثم وصفية جانبية	تتحدد اللقطة في جماعة من السكان يلتفون حول باية ويبتعدون عنها ليظهروا تواجدها في أوساطهم وبالفعل تظهر هذه الأخيرة في الوسط لابسة لباسا مختلفا عن الآخرين وتنظر إلى الأعلى .	موسيقى هادئة	قول الشيخ:"هاهي ابنة سيدي لحلو،ليرزقنا الله جزءا من بركته[1]"	أصوات الأفراد وهم يمشون.
03	6ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	غطسية	بانوراما دائرية.	تقدم اللقطة القائد سعيد فوق حصانه يمشي حوالي باية وينظر إليها نظرة إعجاب وسخرية في نفس الوقت ومن ورائه تظهر العديد من الأشجار.	موسيقى هادئة	لا يوجد تعليق	أصوات مشي الحصان.
04	8ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	غطسية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة القائد سعيد فوق الفرس ينظر إلى الأسفل ونظرته تحمل دلالات السخرية والإعجاب،ويظهر هذا الأخير من رأسه إلى صدره.	لا توجد	قول سعيد:"باية،أجمل نساء القرية ،تمتن العلاقات بين القلوب والقدر [2]"	حفيف الأشجار وصوت أقدام الحصان.

[1]"attan yellis n sidi lehlu,ad ghid yerziq rebbi d lbarakas !"

[2]Baya !tuzyiny ger n tehdayin n tmurt agi,tin yettcuddun lexyud ger ulawen d lmektub"

05	3ثا	لقطة مقربة إلى الصدر .	تحتية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة باية تظهر من رأسها إلى صدرها نوجه نظرتا إلى الجهة الفوقية ويبدو من هذه النظرة الإحتقار والصمود.		قول باية:أنظري كيف أصبحت[1] "	حفيف الأشجار
06	4ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	غطسية	ثابتة	يظهر في اللقطة القائد سعيد فوق حصانه يبدو من رأسه إلى صدره وهو يتحدث مع باية المتواجدة في الأسفل ،وفي نظرته العتاب .	لا توجد موسيقى	**قول القائد سعيد:**"ماذا عن الذي هربت معه،مات أم لم يمت بعد؟[2]"	حفيف الأشجار.
07	11ثا	لقطة الجزء الضغير	غطسية	ثابتة	تصور اللقطة باية تنظر إلى الخلف أين يتواجد زوجها ويتقدم هذا الأخير إلى الأمام وعلى كتفه برنوسه ويرفع رأسه ليتحدث مع القائد وفي عينيه الكره والغضب وتظهر عليه علامات الرجولة والرزانة . ووراءه العديد من الأشجار .	لا يوجد	قول أكلي:"نحن جئنا عائدين إلى أرضنا،أنا بنفسي أعطيت أباك عقود هذه الأراضي ![3]"	حفيف الأشجار
08	07	لقطة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة القائد	لا توجد	قول القائد:"ما	حفيف الأشجار

[1] "muqel amek i tughaled !."
[2] "i winna i d wi trewled akenni,yemmut nagh mazel ?"
[3] "nekni n ughaled s akel nnegh, nek s yimaniw i syefkan la3qud n tfarkiwin i baba-k!"

	ثا	الجزء الصغير			فوق حصانه يتحدث مع السكان الذين ينظرون إليه ومن بينهم باية وزوجها أكلي وخلفهم البعض من فرسانه		دام العدو يستمر في التواجد بيننا لا حق لكم في هذه الأراضي[1]"	
09	7ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة القائد فوق حصانه يتحدث مع السكان الذين ينظرون إليه ،تتقدمهم باية وزوجها أكلي وخلفهم البعض من فرسان السلطان.	لا يوجد	قول القائد:"...وأنت يا باية ،تعالي إلى الم ل برفقة ابنك،ربما سوف يغفرون لك ما صنعته أنت وأباك ،هيا خذوها[2]! "	حفيف الأشجار
10	3ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة باية من رأسها إلى عنقها نلتفت إلى اليمين ثم الشمال وعلى وجهها يبدو الخوف والقلق وخلفها يظهر بعض السكان"رؤوسهم "	لا توجد	لا يوجد	حفيف الأشجار صوت أقدام الحصان.
11	5ثا	لقطة الجزء الصغ ير	عادية	ثابتة	جماعة من حراس القائد يقدمون على باية لأخذها ويتصدى لهم	لا توجد	لا يوجد	أصوات ركض الأحصنة،صراخ أكلي طلبا لرحيل الجنود .

[1]"meskud mazel a3dew garanegh ,lheq ur tes3im s tfarkiwin agi !"

[2]"ma dkem a Baya,iyyaw ted gher axxam kem ak d mmim ,ahat ad msemhen aye nit xedmem ak d babam,ayya ,awit- ett!"

					زوجها الذي يبعدهم عنها بعنف،ليجري بعدها خلف القائد،من ورائهم السكان يتابعون الأحداث.			
12	7 ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة صورة زوج باية- أكلي-يسقط القائد من فرسه ويتعارك معه في الأرض.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	أصوات العراك .
13	30ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما خلفية	تصور اللقطة أكلي مقتولا على يدي القائد وتجري باية إليه مع سكان عشيرته يحيطون به ويبكونه في موته .	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	بكاء باية.
14	2ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تظهر اللقطة باية من وجهها فقط تبكي زوجها المقتول.	موسيقى هادئة حزينة.	لا يوجد	لا يوجد
15	لقطة متوسطة	9ثا	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة صورة باية تبكي زوجها وهي جالسة في الحوش مشعلة النار تحرق ثيابه وتمسك بيدها مرآة وفي اليد الأخرى تمسك مشعلا من النار	موسيقى هادئة حزينة	لا يوجد	لا يوجد

					وتحرق به المرآة وكأنا تقطع وعدا ما لزوجها.			
16	15ثا	لقطة قريبة.	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة باية تمسك المشعل وتحرق المرآة ويظهر من المشعل النار ومن باية رأسها ويختفي وجه باية لتظهر فقط شعلة النار والبعض من السواد.	موسيقى هادئة حزينة	لا توجد	لا توجد
17	7ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة باية فوق قبر زوجها تضع له الأحجار وتقوم بما يسمى في الطقوس القبائية tudza n uzekka *	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	حفيف الأشجار وأصوات للرجال بعيدة .

*

- **المقطع الثالث:**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	**المؤثرات الصوتية**
شريط الصورة						**شريط الصوت**		
01	22ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	بانوراما أمامية	تتمثل اللقطة في صورة الباشاغا فوق حصانه ومن خلفه جماعة من رجاله،يلتحق بم السكان ويتحدثون بلهفة معه ومن حوله العديد من الأشجار والجبال ويشكل هذا منظرا طبيعيا للبيئة الجبلية،يتقدم الباشاغا إلى باية ويتحدث معها وهو فوق حصانه.	لا توجد موسيقى	**قول الباشاغا:**" باية أنت هي باية...[1]"	حفيف الأشجار .
02	5ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	غطسية	ثابتة	تمثل اللقطة باية تظهر من رأسها إلى صدرها تنظر إلى الباشاغا نظرة حزن وعتاب وبعدها توجه نظرتا إلى الجهة الجانبية تبين عدم رضيها بقدومه.	لا توجد	لقد عرفتك،آلمني كثيرا ما حدث لزوجك[2]	حفيف الأشجار

[1]Baya,d kemmini id Baya,!

[2] cfigh fellam ,i qerhiyi atas ayen id yedran i wergazim!

02	10ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	غطسية	ثابتة	صورة الباشاغا فوق حصانه يظهر من رأسه إلى صدره يتحدث إلى باية هو ينظر إلى الأسفل ومن خلفه يظهر أحد رجاله وبعض الأشجار.	لا توجد موسيقى	أتمنى أن تدخل روحه الجنة،فهذه الفاجعة شبيهة بفاجعة وفاة ولينا وأبيك رحمه الله... كنا معا صديقين حميمين[1]"	أصوات الأفراد وهم يمشون.
03	3ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة الباشاغا فوق حصانه يتحدث مع باية الجالسة فوق قبر زوجها،تظهر باية من الجهة الخلفية وأمامها السكان يلتفون بالباشاغا وينظرون إليه ويظهر في اللقطة لباس الباشاغا ورجاله المختلف عن لباس السكان وعند حديث الباشاغا عن جندل وتحول سعيد،باية تنظر إلى جانبها وكأنا تريد القول لا أريد سماع حديثك.	لا توجد موسيقى	قول القائد:"منذ دخول جندل،سعيد تحول إلى شخص آخر،لم أعد أعرفه[2]"	أصوات مشي الحصان.

[1] ad yeg rebbi a rruh n wergazim d rrehma!akken ig ga arruh n lwali –nnegh ,baba-m fellas ye3fu yerhem,nella ak d yides d imdukal,!

[2] a sa3id deg assen imi id yekcen djendel yughl d l3ebd nniden,ur te3qilegh ara !

04	3ثا	لقطة الجزء الصغير	تحتية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة الباشاغا فوق حصانه يأخذ في يده كيسا من النقود ويرميه إلى باية،وأمامه باية فوق قبر زوجها ومن حوله السكان ملتفين به.	لا توجد	قول الباشاغا:"خذي يا ابنتي[1]"	حفيف الأشجار .
05	3ثا	لقطة متوسط ة.	غطسية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة جالسة على قبر زوجها ومن ورائها تظهر العديد من القبور،تضع الأحجار له،يرمى إليها كيس الباشاغا وتنظر إليه نظرة احتقار وانتقام.	لا يوجد	قول الباشاغا:"خذي يا ابنتي باسم الصداقة التي جمعتني بأبيك،تخلصي من الحقد الذي في قلبك[2]"	صوت الرياح وحفيف الأشجار.
06	2ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	تحتية	ثابتة	يظهر في اللقطة الباشاغا فوق حصانه ينظر إلى باية نظرة تكبر وحقد وخوف في الوقت ذاته ويهم بالإنصراف.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	حفيف الأشجار،صوت الرياح وصهيل الحصان.
07	5ثا	لقطة قريبة	غطسية	ثابتة	تصور اللقطة باية من رأسها إلى عنقها تنظر إلى الباشاغا نظرة حقد وانتقام .	لا يوجد	لا يوجد	حفيف الأشجار وصوت الحصان وأصوات مختلفة للسكان يتحدثون إلى الباشاغا.

[1] ddem a yelli !

[2] ddem s lemhibba i yicerken nek ak d babam,ekkes ccahna deg ul inem !

08	14ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة رجلا متخلفا عن السكان ينظر إلى باية وينحني لأخذ الكيس الذي قدمه لها لكن باية تأخذ هذا الكيس بسرعة وتمسكه بيديها وتنظر إليه وبعدها توجه نظرتا إلى الأسفل،فجأة تسمع صوت الغراب المحلق في السماء فترفع رأسها لرؤيته.نلاحظ في نفس اللقطة وبالقرب من الشاهد إناء من الفخار مملوءا بالماء	لا توجد	لا يوجد	حفيف الأشجار وصوت طائر الغراب.

- **المقطع الرابع:**

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	**المؤثرات الصوتية**
01	30ثا	لقطة قريبة	عادية	بانوراما أفقية	تتمثل اللقطة في صورة باية تنظر إلى التزيين الداخلي للمـ ل نظرة تحسر،تمس بيديها مختلف الأشكال المرسومة،وتشرع في تقشيرها،يظهر منها في البداية وجهها وبعدها	موسيقى هادئة حزينة	لا يوجد تعليق	لا يوجد ضجيج .

				تتوجه الكاميرا بحركة جانبية أفقية إلى الرسوم وتقريبا ويظهر من باية يداها تقشران التزيين.				
02	18ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة ثم بانوراما أفقية	تتحدد اللقطة في باية تقوم من مكانا باكية وتتوجه إلى جهة إكوفان أين تأخذ المشط المستعمل في المنسج* وتخدش به الأشكال المتواجدة في الجدار.	موسيقى هادئة حزينة	لا يوجد تعليق	صوت بكاء باية ،وصوت خدش الجدار.
03	12ثا	لقطة متوسطة	عادية	بانوراما	تقدم اللقطة القائد سعيد فوق حصانه يمشي حوالي باية وينظر إليها نظرة إعجاب وسخرية في نفس الوقت ومن ورائه تظهر العديد من الأشجار.	موسيقى هادئة	لا يوجد تعليق	أصوات مشي الحصان.
04	2ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	بعض الرسومات الجدارية مقربة ،جزء منها مشوه والجزء الآخر لم يشوه بعد.	لا توجد	لا يوجد تعليق	بكاء باية وصوت خدش الجدار بالمشط.
05	19ثا	لقطة متوسط	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة باية تخدش	لا يوجد	قول مزيان:"أمي أمي ماذا	بكاء باية ،صوت فتح الباب ،صوت

*يسمى في اللغة القبائلية ب أيزيل- **ayazil**–أو إمشظ —**imced**يتم به تثبيت الخيوط لتكوين ما يشبه القماش .

		ة.			رسومات الجدار باكية ويدخل عليها ابنها لي ع منها المشط ويقدم لها السلاح الذي تركه أبوه.		تفعلين،هذا سلاح أبي أعطاني إياه جدي بلعيد[1]"	خدش الجدار.
06	5ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة باية تمسك السلاح بين يديها وتنظر إلى ابنها وهي تبكي.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	صوت بكاء باية.
07	2ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تصور ابن باية من رأسه إلى عنقه يتأمل في أمه متأثرا بوضعيتها .	لا يوجد	لا يوجد تعليق	بكاء باية.
08	12ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة صورة باية تقف باكية،تلبس ابنها صدرية أبيه وتضمه إليها ومن خلفهما تظهر العديد من الرسومات والزخارف الجدارية.	لا توجد	لا يوجد تعليق	بكاء باية
09	8ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	باية تضم ابنها إلى صدرها ويظهران من الرأس إلى الصدر.	لا يوجد	لا يوجد	بكاء باية.

[1] a yemma a yemma acu it xedmed,ax tagi d tamezyant-nni n baba,d jeddi Bel3id iyi tid yefkan!

10	6ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة مسدسا تقليديا يعود إلى فترة 1871 موضوع على الأرض.	لا توجد	لا يوجد	بكاء باية

- **المقطع الخامس:**

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	**المؤثرات الصوتية**
01	9ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في جنود الباشاغا يجرون في أزقة القرية وهي بناء متلاحم مصنوع من الحجر .	موسيقى تحمل دلالات الرعب والحركية	لا يوجد تعليق	صوت الركض.
02	18ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تتحدد اللقطة في صورة الجنود يدخلون إحدى المنازل ويحطمون ما يتواجد فيها من عناصر كالمخابئ* المزينة بالرموز الأمازيغية والمطمورات* وكل العناصر الأخرى وفي هذه العناصر العديد من الأشكال الدلالية الرمزية.	موسيقى تحمل دلالات الرعب والحركية .	لا يوجد تعليق	صوت التحطيم

* يدعى بالقبائلية " أكفي akufi،جمعه إكوفان"ikufan":وهي عبارة عن جرات كبيرة مستطيلة الشكل مصنوعة من الطين والتبن ولا يتم طبخها،تحفظ فيه المؤونة لا سيما الجافة منها والمتمثلة في الحبوب بمختلف أشكالها والتين الجاف.

*يدعى بالقبائلية" أشبيلي"acbayli وجمعه "إشبيليان "icbayliyan وهو عبارة عن جرة كبيرة مصنوعة من الطين ويتم طبخها ويخزن فيها الزيت والزبدة .

03	15ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة الجنود يدخلون على م ل آخر لتحطيم ما يتواجد فيه من أواني ومخابئ ومطمورات	موسيقى تثير الرعب والحركية	لا يوجد تعليق	أصوات التدمير والتحطيم.
04	2ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تشير اللقطة إلى مجموعة من الجنود يدخلون إلى م ل آخر يحرقون كل ما يتواجد فيه وفي الخلفية جدار تتواجد فيه العديد من الزخارف الأمازيغية ناهيك عما هو متواجد في المطمورات والمخابي.	موسيقى تثير الرعب والحركية	لا يوجد تعليق	صوت لهيب النار .

- **المقطع السادس:**

شريط الصورة					شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	**المؤثرات الصوتية**

01	16ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما جانبية مصاحبة	تتمثل اللقطة في جماعة من الرجال يحرثون أرضا جبلية بمحراث تقليدي مصنوع من الخشب وهو على شكل حرف T يجره من الأمام رجلان ومن الوراء يمسكه شيخ كبير في السن والنساء واقفات يتتبعن الحرث مع جماعة من الرجال وينحني الشيخ من فترة لأخرى ا ع الأحجار .	لا توجد موسيقى	**قول أحد الرجال:**"الأحجار لا تتوقف عن الظهور ،هذا الجبل حجر في كليته[1]"	صوت الحرث.
02	3ثا	لقطة قريبة جدا	غطسية	ثابتة	تمثل اللقطة في يدي الشيخ تـ عان الحجر من التربة بصعوبة.	لا توجد	لا يوجد	صوت حركية الحرث
02	7ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	جانبية مصاحبة	يظهر في اللقطة صورة الشيخ يرمي الحجر جانبا ويواصل الحرث مع الرجلين الذين يقودان المحراث من الجهة الأمامية ويخلفون النساء والرجال الواقفون الذين تظهر عليهم علامات عدم الإقتناع بالعملية .	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	أصوات الحرث

[1] melmi id iban udghagh mazal wayad,adrar agi d adghagh akken yella!

03	6ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تشير اللقطة إلى الرجلين الذين يقودان المحراث،يظهران من الرأس إلى الصدر وعلامات التعب بادية عليهما حيث يجران بكل قوتهما وفجأة ينظران إلى الخلف.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	أصوات المحراث أصوات صادرة عن الرجلين تدل على التعب.
04	5ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة الشيخ وراء المحراث ينحني ليـ ع الأحجار المتواجدة .	لا توجد	قول الشيخ:"لقد قلت لكم لا تسرعوا[1]"	صوت المحراث
05	5ثا	لقطة قريبة جدا	غطسية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة الشيخ ينحني لـ ع الأحجاو والحصى العالقة في التربة .	لا يوجد	لا يوجد	صوت المحراث
06	7ثا	لقطةمتوسطة	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة صورة الشيخ يتوقف عن الحرث ويجري إليه أحد الرجال متبوعا بالآخرين يطلب منه التوقف عن الحرث يأخذ الشيخ من الأرض التربة ويتقدم إلى الرجل الذي جاء إليه.	لا توجد موسيقى	قول الرجل:"أرح نفسك أيها الشيخ،التربة الجيدة لا تتواجد هنا،اضربني إذا أردت[2]"	صوت المحراث
07	3ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة صورة الشيخ	لا يوجد	قول الشيخ:"إذا أردت أن تموت	لا توجد أصوات .

[1] ah,nnighwen arjuwt!

[2] a henni iman inek a yamgher,akel n tfellaht d txerrubt kan I yella,..a wted ihi a wted ma tebghid ad t wted!.

					مقربة يظهر منه رأسه يتحدث إلى الرجل وفيه ملامح الغضب.		فلتمت،وتأكل التربة حتى تشبع[1]"	
08	7ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	تحتية	ثابتة	يظهر في اللقطة صورة الرجل واقفا يظهر من رأسه إلى صدره يضربه الشيخ على وجهه بحفنة من التربة ومن خلفة تظهر امرأتان من رأسهما ألى صدرهما.	لا توجد	لا يوجد	لا يوجد
09	2ثا	لقطة قريبة	عادية		تتحدد اللقطة في صورة الشيخ يظهر بصفة قريبة ،يبدو فيه رأسه فقط،يضع في فمه حفنة من التربة .	لا توجد موسيقى	**قول الشيخ:**"لن أخسر هذه الحفنة من التربة ولو كان ذلك من أجل دفنك[2]"	لا يوجد.

- **المقطع السابع:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	**المؤثرات الصوتية**

[1]yak tebghi-d ad temted,e mmet ma tebghi-d ad temted,ad cced akal alamma terwid !

[2]ur xesregh ara takemmict agi n wakal lukan gher tendelt ik!

01	31ثا	لقطة متوسطة	عادية	بانوراما جانبية مصاحبة	تتمثل اللقطة في صورة القائد سعيد يدخل إلى الم ل أين تتواجد باية ويتحدث إليها بعد التفافه با ويظهر في الخلفية مختلف رسومات التزيين الداخلي للمنازل.	لا توجد موسيقى	**قول سعيد:**"أعرف أنك غاضبة منى،لكنك لم تتركي لي سبيلا آخر لإرجاعك إلى الم ل،من فضلك قولي لي كيف قبلت العيش في مثل هذه الملابس القديمة أنت التي ولدت في القطن والحرير؟،هل نال إعجابك هذا الترميم الدي أحدثته في م ل أبيك؟[1]"	صوت فتح الباب
02	1دو 30ثا	لقطة مقربة ألى الخصر	عادية	ثابتة	تمثل اللقطة باية واقفة تستمع إلى سعيد الذي يحدثها وهو واقف أمامها ،وينظر إليها نظرة إعجاب ومن ثم يلبسها عقدا من الذهب.	لا توجد	قول باية:كم من مرة حاولت اختطافي ،لقد عشت أيام خوف مع أكلي. قول سعيد:دعينا من الماضي،قولي الحقيقة،هل ما قالته أمي حقيقة أم أرادت فقط إثارة حيرتي؟ باية:أنت الرئيس يا سعيد،وفي يدك كل صلاحيات	لا يوجد

[1]zrigh belli t cched felli,ma3na ur yi tedjid ara ttawil nniden isi ara k miderragh s axxam,I la3nayamkamek it qebled ad t t3icid deg jerbuben a mmi kem Id ilulen d lqetten d lehrir!imi tennid i3ejdbam amek akka is 33awdagh I axxam n babam?

	لحكم،بالله عليك،كم دفعت للمتوحش محمود قصد اختطافي؟وماذا تريد عندي؟ سعيد:لا أريد شيئا الآن،لكن افهميني،لم أتحمل فقدانك،لقد خلقك الله لتفتني قلوب الآخرين يا باية. باية:لقد خلقك الله لتهدم[1].							
لا توجد	قول باية:"والآن،لا أحد لا يستطيع دفع الضرر عنه،لو أرغم على دخول م لك،أنا من سيخضر لك يد جندل إلى جانبك[2]"	لا توجد موسيقى	يظهر في اللقطة بايم من رأسها إلى صدرها تتحدث مع القائد وكأنا تتحداه	ثابتة	الـال والـال المقابل	لقطة مقربة إلى الصدر	5ثا	02
لا يوجد	قول القائد:"أنت أيضا آمنت بجندل[1]؟	لا يوجد تعليق	تصور اللقطة باية تتلقى صفعة من القائد،تبتعد عنه وهو يلاحقها إلى	ثابتة	عادية	لقطة الجزء الصغير	12ثا	03

[1] Baya: achal d tikelt it 3erded,nek d akli nes3edday ussan d lxuf!,Said:djagh deg ussan I 3eddan,I turak inid tidett,d ssah ayen aka Idenna yemma nagh tebghid kan ad yitheyred?,Baya:d kecc I d sidi a Said,lehkem ar ghurek I yella,I lwahc –nni n Mehmud, achal is tefkid akken ad yidyaker?yerna,d acu it bghid gher ghuri?Said:tasa3ett –a ur bghigh kra!me3na fehmiyi d le3mer s biregh imi id sahed I wayed!rebbi I xelqikmid akken ad tsehred a Baya!Baya:kecc I xelqikid akken ad thudded d!

[2] yerna tura hed ur yezmir ad iqerra3 i kra,lukan ad ttewhatmagh ad nkecmagh s axxam –ik,d nek ara n yawin afus n djendel alamma d idis ik!

[1] ala assa tudredd isem-is zdat –i ! ula d kem tumned s djendel?

					غاية وصولها إلى الجدار فترمي له العقد ومن خلفهما تظهر العديد من الرسومات الجدارية للم ل الأمازيغي.			
04	9ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تشير اللقطة إلى باية تقابل القائد وتتحدث إليه وبعدها يجلس هذا الأخير وينظر إليها.	لا توجد موسيقى	قول باية:"لقد خسرت يا سعيد،فأنت خائف من نفسك لا من جندل،لقد دخل قلبك الخوف منذ بيعك نفسك للعدو[2]"	لا يوجد ضجيج.
05	1ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تقدم باية تظهر من رأسها إلى عنقها وتنظر إلى الأسفل وتتنفس بصعوبة من شدة الخوف ومن ورائها تظهر العديد من الرسومات بصفة قريبة.	لا توجد	لا يوجد تعليق	صوت باية وهي تتنفس.
06	7ثا	لقطة قريبة	غطسية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة القائد سعيد من رأسه إلى عنقه ينظر إلى الأسفل وكأنه يتذكر أو يتحسر لشيء ما وبعدها يوجه نظرته إلى باية.	لا يوجد	قول سعيد:"أتذكرين يا باية أيام كنا صغارا ؟نذهب معا للعب في الحقول [1]"	لا يوجد صوت

[2] t xesred a Said,d iman inek i tugade d,djendel d tasebba kan,kxuf ikecmi k assen ifi t zenzed tamutr –ik I we3dew!

[1] t cfid assen imi mezziyit a Baya ?zik ak n truhu n tturar seg yiger n udan n Bumellal,!

7	7ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة باية من رأسها إلى عنقها تتكئ على الجدار وتستذكر الماضي .وفي الخلف،تظهر العديد من الرسومات الجدارية .	موسيقى هادئة حزينة	قول القائد:"منذ ذلك الوقت،كلما اشتممت رائحة القمح،رأيت بين عينيك تقاسيم وجهك [2] "	لا يوجد
08	7ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة صورة القائد من رأسه إلى صدره يتحدث مع باية تارة ينظر إليها وتارة أخرى يوجه نضرته إلى الأسفل وكأنه يتحسر على ما مضى.	موسيقى هادئة حزينة	قول القائد سعيد:"أتذكرين ل ليالي العيد يا باية،الليالي التي تحضر فيها النساء الفطائر والحلوى التقليدية؟[3]"	لا توجد أصوات .
09	12ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة باية تستند على الجدار وهي سابحة في الذكريات ويغتنم القائد الفرصة للتقرب منها لكنها تفيق من تفكيرها وتصده بقوة وترب عنه.	موسيقى هادئة حزينة	لا يوجد تعليق	لا يوجد

[2]seg yimir kul ma ara srihegh irden d ssifam id yettasen gher allen –iw !
[3] i udan n l3id,t cfid asen a Baya ?lxalat t heggint lesfendj!

09	3ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تتحدد اللقطة في صورة باية ترب عن القائد سعيد وتدخل إلى مكان تواجد الأبقار المسمى ب "أدينين*".	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	صوت ركض باية
10	2ثا	لقطة قريبة جدا	غطسية	ثابتة	تظهر في اللقطة باية تأخذ بيديها روث البقرة ولا يظهر منها سوى يديها.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	لا يوجد
11	25ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما دائرية	تتمثل اللقطة في باية تمسك بيديها روت البقرة وتضعه في وجهها وعنقها وتدعو سعيد للإقتراب منها لكن هذا الأخير يبتعد وهو متحسر، وتحس باية بالغثيان بسبب رائحة الروث ،ويظهر في هذه الحركية العديد من الرسومات الجدارية	لا توجد موسيقى	**قول باية:**"اقترب الآن يا سعيد،هيا تعال،خذني هكذا،إذا كنت حقا تحبني،خذني هكذا،اقترب يا سعيد اقترب،تعال ،تعال ،لا ترب أنا بين يديك،اقترب يا سعيد،ألمسني هكذا،فأنا أمامك تعال تعال يا سعيد،تعال،اقترب يا سعيد. سعيد:"سوف نعرف من سيتعب في النهاية[1]"	صوت باية وهي تريد التقيؤ .

*

[1]qerbe d a Said,i yyad ,d miyi akka,yek themled iyi,d miyi akka,qerbed a Said,I yyad,I yyad ur reggel ara,a Said aqli ger ifassen –ik,qerbed a Said,mass iyi akka,aqli –yi zdat ek,e yyagh,I yyad a Said,I yyad,qerbed a Said,Said:aha ken abrid ad n zer aniwa ar ye3yun!

- **المقطع الثامن:**

شريط الصورة					**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	المؤثرات الصوتية
01	25ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	بانوراما جانبية مصاحبة	تتمثل اللقطة في سكان عرش باية تتقدمهم امرأة عجوز تحمل فوق رأسها جفنة من الخشب وةراءها الرجال يحملون المحراث الخشبي وإلى جانبهم النساء يحملن هن أيضا قصعات ويتقدمون كلهم في خطوات بطيئة إلى الأمام ومن خلفهم منظر طبيعي خلاب لمنطقة الجبال وتعلو هذه اللقطة أغاني وأهازيج نسوية تسمى ب "أشويق*"و اللقطة تشير إلى وقت الفجر.	لا توجد موسيقى	**لا يوجد تعليق**	أصوات وأغاني نسوية تسمى ب أشويق .
02	2ثا	لقطة متوسطة	غطسية	ثابتة	تمثل اللقطة قصعة موضوعة على الأرض وهي كبيرة الحجم ومصنوعة من الخشب وفي	لا توجد	لا يوجد تعليق	أصوات وأغاني نسوية تسمى ب أشويق.

*أنظر ل "**أشويق**" في محور التراث الشفوي الشعبي القبائلي.

					داخلها نجد:الحمص،القمح ،العدس،التين الجاف،الأكلة التقليدية المسماة ب "تغريفين*"و أشباض* وفي منتصف القصعة نجد مصباحا مشتعلا دون أن ننسى وجود ثلاث حبات من البيض في هذه القصعة.			
3	11ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة الشيخ وجماعة من الرجال من رأسهم إلى عنقهم ينظر الشيخ إلى السماء وهو يدعو وبجانبه رجل آخر يدعو معه ومن ورائه رجل آخر يرفع يديه إلى السماء.	لا توجد موسيقى	دعاء الشيخ:"تذكر تعبنا وعرقنا الذي أجهدناه يا إلاهنا وذلك بفضل الرسول "ص"وحارس هذا المكان . يا رب أنعمنا بغلة وفيرة وكسر شر الجوع،آمين[1]!"	لا توجد
04	12ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة الرجال واقفين يدعون ومن خلفهم مناظر جبلية	لا توجد موسيقى	قول الرجال:"آمين"	لا يوجد

* ثغريفين،أو *tighrifin جمع "ثغريفت"taghrift عبارة عن فطائر مصنوعة بالدقيق ،حيث يتم عجنها جيدا ويضاف لها الماء في عملية العجن إلى أن تصبح مثل الحليب،بعد تركه لفترة معتبرة من الوقت يتم طبخها في الطاجين،حيث يسكب في كل مرة كمية من السائل بالغراف ويوضع له غطاء ليطبخ مثل الفطيرة للمزيد من المعلومات،أنظر عنصر رمزية الغذاء .

*أشباض أو *aceggad أكلة تقليدية وهي عبارة عن كسرة رقيقة جدا يتم طبخها في الطاجين لمدة قصيرة جدا وبعدها تطبخ في الحليب ولها رمزية كبيرة في الثقافة الشعبية الأماويغية،للمزيد من المعلومات،أنظر عنصر رمزية الغذاء.

[1] cfu a bab nnegh,I tid nnegh,s lfedl n nebbi d u3essas n waxxam agi,aa rabbi fkaghi d ssaba,t erzed d amud n laz,amin!

05	5ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تشير اللقطة إلى فتاتين تتعاونان معا في رفع القصعة إلى رأس العجوز،هذه الأخيرة التي تمسكها في رأسها وتضعها فوق ما يسمى ب "أقباب*".	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	لا يوجد ضجيج.
06	3ثا	لقطة قريبة	غطسية	ثابتة	تظهر اللقطة يد الشيخ يضعها في إناء مملوء بالدم ويدهن به المحراث من لجهة التي يحرث با الأرض.	لا توجد	لا يوجد تعليق	صوت الرياح
07	12ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما مصاحبة وأفقية	تقدم اللقطة المرأة تحمل على رأسها القصعة وتمشي ومن ورائها الرجال يجرون لمحراث بصعوبة كبيرة وبجوارهم النساء يرددن أشويق .	لا يوجد	صوت الشيخ:"بالربح ،بالربح،بالربح...	صوت المحراث.
08	4ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة الشيخ جالس بالقرب من المحراث والنساء يساعدن العجوز على إنزال القصعة تفترق النساء عن العجوز وتبقى هذه الأخيرة برفقة زوجها الذي يأخذ من القصعة	لا يوجد	لا يوجد تعليق.	النساء يغنيا أشويق.

* "أقباب" "aqbab" جمعه "إقبابن" iqbaben "،عبارة عن منديل كبير يتم لفه بصفة دائرية ويوضع على الرأس ومن ثم يوضع الشيء الذي يراد حمله،ومهمته تتحدد في الحفاظ على الرأس وحمايته من ثقل ما يحمل وقساوته.

					حفنة من الفول.			
09	7 ثا	لقطة قريبة جدا	غطسية	ثابتة	صور اللقطة يدي الشيخ تأخذان حفنة من الحمص ويضعها في الحفرة المحفورة بالمحراث ويضيف إليها الفول والبيض والقمح بكل عناية وقدسية.	لا توجد موسيقى.	لا يوجد تعليق	أصوات أشويق
10	12ثا	لقطة قريبة	غطسية	ثابتة	تصور اللقطة المحراث يحرث الأرض ويغطي البذور الموضوعة والبيض.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	أغاني أشويق.
11	10ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تتحدد اللقطة في صورة المرآة العجوز مقربة تظهر من رأسها إلى عنقها وعنقها مزينة بالوشم المشهور في منطقة القبائل تنظر إلى الجانب الآخر وعلامات الرضى بادية على وجهها.	موسيقى هادئة حزينة	لا يوجد تعليق	لا يوجد صوت
12	12ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة النساء وهن يوزعن الغذاء على الرجال داخل قصعات كبيرة.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	أصوات مختلفة للسكان.

13	25ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما وصفية جانبية	تتمثل اللقطة امرأة تحمل بين يديها القصعة وتقوم بتوزيع ما فيها على النساء وتتعمد عدم تقديم الغذاء ل باية بسبب عزلها اجتماعيا وتحس هذه الأخيرة بالألم والعزلة وتبتعد عن الآخرين.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	أصوات مختلفة لأحاديث الرجال والنساء.

- **المقطع التاسع**

شريط الصورة					شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	المؤثرات الصوتية
01	14ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة صورة امرأة عجوز تظهر من رأسها إلى عنقها جالسة تسرد حكاية شعبية .	موسيقى هادئة	**قول المرأة:**"يحكى في زمان كانت فيه الآلهة على شكل هيئات البشر،كان هنالك إلاها للمطر يدعى ب أنزار،وعند دعاء الناس له بالأمطار يعطون له عروسا جميلة[1]".	لا توجد أصوات.
02	5ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة طفل صغير يضع يده في خده ريصغي باهتمام لما ترويه المرأة العجوز.	موسيقى هادئة	**قول المرأة** :"...غدا،سوف نراه إن شاء الله في السماء إذا	لا توجد أصوات.

---

[1] assen imi illan at rebbi s udmawen am nekni,agellid n ugeffur isem ines *Anzer*,imi ara 3ennin ghures madden,ttaken –s tislit n unzer.

							كانت قلوبنا صافية[1]"	
3	1 دقيقة	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما خلفية	تمثل اللقطة العجوز جالسة تحكي حكايتها ومن حواليها العديد من الأطفال يلتفون حولها ويصغون إليها والجو ليل والمصابيح التقليدية مشتعلة في العديد من الأماكن.	لا توجد موسيقى	حكاية المرأة المسنة:"وقف أنزار في يوم من الأيام بالقرب من الشلال،فرأى فتاة تستحم وهي عارية ،وحينما رأته هربت للإختباء وراء غار صغير ،فعمد أنزار على إغلاق باب الغار في يوم من الأيام مرّ عبر الغار فقال لها:"انضي يا ضياء القمر ! لأرفعك إلى السماء وترين ما تريدنه،أجابته الفتاة:كيف أذهب إلى السماء يا أنزار؟وكيف يعيش أمثالي هنالك،في اليوم الموالي جف كل شيء.	صوت عصافير الليل
04	1دقيقة و 10ثا	لقطة مضافة روائية	عادية	تنقل أمامي	تصور اللقطة صورة باية لابسة لباس العروس التقليدي،يمسك بيديها امرأتان ومن خلفهما العديد من	أغنية جرجرة عن أنزار	المرأة العجوز تواصل سرد قصتها.	لا يوجد

[1]azekka ula d nekni ma sfan ulawen –nnegh ad twalim gher igenni !

				النساء يتقدمن إلى الأمام لتصبح اللقطة قريبة وتظهر فيها باية لابسة هذا الزي ت ع عنها الغطاء وتتوضح زخارف ثوبا وتنظر هذه الأخيرة إلى السماء وهي حزينة				

- **المقطع العاشر:**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	المؤثرات الصوتية
شريط الصورة						**شريط الصوت**		
01	1د و8ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	مصاحبة	تتمثل اللقطة صورة في باية لابسة زي العروس تتقدم جماعة من النساء وتمسك بيدها امراة مسنه ،يبتعدان معا عن الجماعة وت ع عنها الحزام من حولهما تبدو مناظر الجبال والوقت يشير إلى الفجر.	موسيقى خاصة بأنزار لجرجرة	**لا يوجد**	لا توجد أصوات.
02	22ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	مصاحبة	يظهر في اللقطة مشي المرأة العجوز ماسكة يد عروس أنزار وتصل إلى الشيخ فتقدم له يدها هذا الأخير الذي يمشي معها	موسيقى جرجرة خاصة بأنزار	لا توجد	لا توجد أصوات.

					وحواليهم العديد من الرجال.			
3	11ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	تمثل اللقطة الشيخ يمسك بيد باية – عروس أنزار- ويجول با وسط الحقول المزروعة والمنظر يوحي بمنطقة جبلية.	موسيقى جرجرة حول أنزار	لا يوجد تعليق	لا يوجد
04	16	لقطة الجزء الصغير	عادية	تنقل وصفي جانبي مصاحب	تصور اللقطة الشيخ يمسك بيد باية ويمشي با وسط الحقول وهو ينظر إلى السماء ويدعو الإله أنزار.	أغنية جرجرة عن أنزار	دعاء الشيخ:"يا أنزار،يا إله الأمطار،اسقنا ماءا لينبت التين وتزهر الطبيعة... !"	لا يوجد
05	7ثا	لقطة عامة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة منظر الجبال تتخللها السحاب التي تتكاثف وتصعد.	أغنية جرجرة عن أنزار	دعاء الشيخ:"لتسقى الفواكه والحقول بفضلك يا أنزار !"	لا يوجد
06	3ثا	لقطة قريبة	تحتية	ثابتة	باية من جهها إلى عنقها تمشي وتنظر إلى السماء ترقبا لإله إنزار .	موسيقى منخفضة هادئة تثير الخوف	دعاء الشيخ:"...لتزهر وتتفتح مثل جمال باية ابنة ولينا المقدس	لا يوجد
07	6ثا	لقطة عامة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة الصخور الجبلية يصعد إليها سكان عشيرة باية توقبا للإله أنزار.	موسيقى منخفضة هادئة تثير الخوف	لا يوجد	لا يوجد
08	9ثا	لقطة قريبة	تحتية	ثابتة	تصور اللقطة باية تنظر إلى السماء في حيرة ترقبا للإله أنزار يظهر منها رأسها فقط.	موسيقى منخفضة هادئة تثير الخوف	لا يوجد	صوت الغراب

09	1ثا	لقطة متوسطة	تحتية	ثابتة	تصور فتاة فوق الصخرة تنظر إلى السماء وتشير بيدها	موسيقى مرتفعة هادئة تثير الخوف	قول الفتاة:"أنزار،أنزار !	صوت الغراب
10	9ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة صورة باية تفترق عن الشيخ وتصعد الصخور بحثا عن أنزار.	موسيقى مرتفعة هادئة تثير الخوف	قول باية:"أنزار،أنزار !	صوت الغراب
11	22ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	وصفية جانبية مصاحبة	تصور اللقطة مجموعة من الأطفال يمسكون بأياديهم دمى مصنوعة يوجهونا إلى السماء،يمشون ويرددون أغنية أنزار وذلك بين صخور الجبالتتقدم الأطفال البنات ومن خلفهم الذكور .	موسيقى الفرح	غناء الفتيات:"أنزار،أنزار،لتسقها يا رب إلى غاية جذورها العميقة"	لا يوجد

- **المقطع الحادي عشر:**

المؤثرات الصوتية	التعليق والحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	نوع اللقطة	مدة اللقطة	رقم اللقطة
شريط الصوت			شريط الصورة					
صوت الغراب وأقدام الحصان.	**قول باية:**"أنت مجبر على فعل هذا يا ولدي،ولا تستطيع الهروب من هذا القدر،لقد انتظرنا هذا القدر منذ مدة،احترس من الجنود،لا تثق بأحد،" ابن باية:"أحضري لي محفظتي-aqrab iw*" باية:"تفضل يا ولدي ،تفضل"[1]	لا توجد موسيقى	تتمثل اللقطة باية وابنها يتحاوران إلى جانب الحصان،حيث تلبسه قرطا في أذهن في البداية تمسكه في يده وتنصحه،وبعدها ستناوله محفظة ومن ثم ينظران معا إلى الوراء أين يحضر العديد من سكان القرية تتقدمهم امرأة عجوز تجر بيديها ثورا ويؤطر اللقطة منظر طبيعي للجبال.	ثابتة	عادية	لقطة الجزء الصغير	26ثا	01
ركض الأحصنة ومشي الأفراد	قول العجوز:"يال جمالك،سوف يظنون أنك العريس،تفضا يا ولدي،لا يجب الذهاب إلى م ل	لا توجد موسيقى	يظهر في اللقطة المرأة العجوز تظهر من رأسها إلى صدرها تتحدث مع ابن باية وحواليها العديد من الأفراد.	ثابتة	عادية	لقطة مقربة إلى الصدر	3ثا	02

*أقراب aqrab:جمعه إقرابن،iqraben:وهو عبارة عن محفظة مصنوعة من الجلد بطريقة تقليدية،يحملها الصياد إلى الصيد أو يحمل فيها الراعي الأكل إلى المرعى.

[1] a tan tettwaqned a mmi,ur yelli anda ara t rawled,ayen iryurdjan yerjayegh,heder I k ttwalin;ghurek wi tettamned, teslid a mezyan!ula d yiwen, teslid?Mezyene :ruh awid aqrab –iw tura,ruh !Baya :ax ammi ax !

							الباشاغا من دون أخذ شيء[1]"	
3	8ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تمثل اللقطة في جندل يظهر من رأسه إلى صدره يلبس ابن باية برنوسا أسودا ويقدم له النصائح.	لا توجد موسيقى	قول جندل:"احذر من المشي في الطريق العمومي،مر عبر الغابة[2]"	لا يوجد .
04	9ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	تنقل وصفي جانبي مصاحب	تصور اللقطة صورة مزيان يجر حصانه،وبجانبه أمه تتحسر لذهابه وتقدم له النصائح،وربط إلى الحصان ثور القرية ،ومن ورائه أهله يودعونه.	لا توجد موسيقى	قول باية:"احترس يا مزيان،لفتح عينيك جيدا،لن يصدقك أحد،أنت ابن أكلي،لا تنس يا مزيان[3]"	صوت أقدام الحصان.
05	19ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تصور اللقطة باية،تبدو من رأسها إلى صدرها تنظر إلى الأمام نظرة حزن وألم،وتتحدث إليه	لا توجد موسيقى	قول باية:"اذهب يا ولدي فلترافقك السلامة،عد بخير واحترس ليس عندي سواك[4]"	لا يوجد
06	7ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة باية تجري وتبكي في طريق جبلية.	لا يوجد	قول باية:"عد إلي[5]"	بكاء باية.

[1]ay tzeyned,ad ghillen d kecc i d isli,ax ammi ax ur truhun ara madden s axxam n lbacagha ifassen n sen d ilmawen,!

[2]hader anida it gedzmed lewda,kkas i tezga kkas I tezga s yidis –is!

[3]heder ad tghefled a Mezyane,lli tamughli inek,yiwen ur k yettamen,kecc d mmis n wakli,ur ttettu ara a Mezyane!

[4]a Mezyame,ruh a mmi d lehna,heder I k yettaghen ammi hala kecc a yes3igh,ughaled ghuri!

[5] ughaled ghuri

- **المقطع الثاني عشر:**

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	المؤثرات الصوتية
01	5ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في القائد السعيد ينظر إلى المرآة وهو يرتب نفسه.	موسيقى تثير الخوف	**قول القائد**:"أمي،هل هذه أنت يا أمي،من فضلك رتبي لي هذه العمامة،لم ألق لها حل بعد[1]"	لا يوجد صوت
02	8ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة مزيان يتقدم داخل غرفة القائد يظهر من رأسه إلى عنقه،الجو مظلم،يتقدم إلى الأمام ويظهر بعض النور وفي ملامح وجهه الإنتقام،الغضب،الكره.	موسيقى تثير الخوف.	لا يوجد تعليق	لا يوجد ضجيج
3	4ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	في القائد ينظر إلى مزيان متعجبا وفي يده العمامة .	موسيقى تثير الخوف	لا يوجد تعليق	لا يوجد .
04	8ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تتمثل في القائد ينظر إلى مزيان متعجبا ويتحدث إليه.	لا توجد موسيقى	قول القائد:"ما الذي أتى بك إلى هنا كيف دخلت إلى هذه الغرفة؟[1]"	صوت أقدام الحصان.

---

[1]a yih d kem ayih !,iyyagh kan d le3nayem s qe3diyi d agennur agi;nek ur s ufigh ara aqerru!

[1]acu iki d yeggin gher d agi,amek id kecmed gher texxamt agi ?!

05	3ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة مزيان يظهر فيه وجهه ينظر إلى القائد نظرة حقد وانتقام.	لا توجد موسيقى	قول القائد:"أسرع بالخروج قبل أن يجدك الحراس ويقتلوك[2]"	لا يوجد
06	12ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة القائد يتشاجر مع مزيان يأخذ سلاحه لقتله لكن مزيان يخرج سلاح أبيه من تحت برنوسه يلقيه أرضا ويقتله ويخرج.	لا يوجد	قول القائد"مزيان،مزيان ،ماذا تفعل؟[3]"	صوت القائد يتوجع من الرصاصة.

- **المقطع الثالث عشر:**

شريط الصورة						**شريط الصوت**		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	المؤثرات الصوتية
01	6ثا	لقطة قريبة جدا	غطسية	ثابتة	تتمثل اللقطة في رجلي باية وهي حافية تمشي لا بسة الحلي التقليدي المسمى بالخلخال في رجلها.	موسيقى تثير الخوف	**صوت الإمام يتلو القرآن الكريم.**	صوت الخلخال.
02	5ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة باية من رأسها إلى صدرها لابسة لباساجديدا تتحدث إلى الباشاغا في حزن .	لا توجد موسيقى	قول باية:"لقد حضرت يا سيدي السلطان لتعزيتك باسم جميع سكان الجبل الذين أسكن معهم،لقد تأثروا كثيرا بما حصل،أرادوا حضور مراسم	لا يوجد ضجيج

[2]ghiwel ffegh uqbel ad k idafen l3esker ad kenghen !

[3] Mezyene,Mezyene,acu it xedmed?

							الدفن،لكنهم خائفون من عساكركم[1]"	
3	2ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تصور اللقطة الباشاغا من رأسه إلى صدره يوجه إلى باية نظرة حزن وأسى.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	لا يوجد .
04	12ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تتمثل في باية تواصل حديثها مع الباشاغا وفي وجهها الحزن،تخرج قرنا للثور وتخرج منة كيسا من النقود،تنحني لتضعه فوق قبر ابن القائد.	لا توجد موسيقى	قول باية:"من فضلك،لا تؤذيهم,لا تبحث بينهم عمن انتزع روح ابنك،الدم غسل الدم[2]"	صوت أقدام الحصان.
05	9ثا	لقطة قريبة	غطسية	ثابتة	تصور اللقطة كيس النقود موضوعا فوق قبر القائد سعيد بكل احترام.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	لا يوجد

[1]usigh d a sidi ad k 3ezzigh deg ubdil n widak I zedghen yidi deg edrar ,ayen id yedran yuriten atas,b ghan ad d asen ad dhedren I tendelt n mmik,ma3na ugaden l3esker n daglak!

[2]hader a sidi ad s txedmed ccar deg la3nayek,ur tnadi ara gharasen aniwa is yeksen arruh I mmik,d idammen I yessarden idammen!

06	15ثا	لقطة قريبة	غطسية ثم عادية عادية	بانوراما عمودية من الأسفل إلى الأعلى	باية من رأسها إلى عنقها تنظر إلى القائد وتتحدث إليه	لا يوجد	قول باية: "هاهي أمانتك،لقد أرجعتها لك،لو قبلت با دية عن روح زوجي يا سيدي السلطان لعم العار قريتي في مجملها،سواء بالنسبة لي أو للآخرين[1]"	لا يوجد
07	3ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تصور السلطان ينظر إلى باية نظرة حزن وألم.	لا يوجد	لا يوجد	لا يوجد
08	11ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة باية تتحدث إلى الباشاغا وتنظر إليه نظرة تحسر وحزن.	لا يوجد	قول باية:"اليوم،لقد تعادلنا[2]"	لا يوجد

- **المقطع الرابع عشر:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	المؤثرات الصوتية
01	20ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في باية تجر بيديها جثة جندل تتحدث إليه وتبكي والجو ليل.	لا توجد موسيقى	**قول باية:**"جندل،جندل انض يا جندل لا تنم،انض لا تتركني وحدي فقد ذهبوا كلهم،ذهب مزيان	أصوات الذئاب،صراخ باية.

[1] a ttan a sidi saltan arrighakt id lukan qeblegh taxrit agi d ddiya gher arruh n wargaziw,lukan yedder l3er fellanegh am nek am wiyid,!

[2] ass –a nek yidek n mkafa !

	وذهبت أمي علجة،أنا الآن مستعدة،انض يا جندل،							
عواء الذئاب	قول باية:" لقد قطعت وعدا أمام أبي وحدثت مزيان عنك،لم يقل لي شيئا،لقط سقطت الصخرة التي رمت با قلبي،لقد مسحت مرآتي،أردت منذ فترة طويلة أن أطلعك على النار المشتعلة في قلبي،لا تتركني يا جندل،أنظر إلي لقد مسحت مرآتي لك ومن أجلك،لا تنم يا جندل،أنظر إلي،لقد مسحت المرآة من أجلك،أبصر إلي،أنا خائفة لا تتركني لوحدي..."[1]	موسيقى هادئة حزينة	يظهر في اللقطة باية جالسة تمسك برأس جندل المقتول،تضمه إلى صدرها تبكي و هي تتحدث إلية والجو ليل.	ثابتة	غطسية	لقطة الجزء الصغير	5ثا	02

[1]gullagh zdat n baba,hedregh as I Mezyane fella-k,ur yid yenni kra, ihemli-k,tablet-nni I rrigh I wul iw tegrarreb,lemri inu atan sefdagh-t ass-a,achhal aya I yebghigh ad k dinigh times I yekren deg ul –iw,ayi-d selled a djendel?wali –id aten sefde-gh lemri-nni inu,ur ggan ara a djendel,waliyi-d,I kecc imi sefdegh lemri –nni inu waliyi-d!ugadegh,ur yi tadjdja-ara wahdi…,!

3	1 دقيقة و30 ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة باية تبكي بالقرب من جثة جندل ومن ثم تنهض من مكانا وتشعل النار حوله والجو ليل.	موسيقى هادئة حزينة	قول باية:"إنا الذئاب سوف أطردها حالا،لا تخف،إنا الذئاب، لن ترحل لوحدك هذه المرة،سوف أرافقك،انتظرني،اتفقنا؟لا تسبقني سوف أعود حالا،انتظرني[1]"	عواء الذئاب،بكاء باية .
04	1دقيقة	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	تتمثل في باية تشعل النار حوالي جندل و تدخل في وسطها وهي تبكي	موسيقى هادئة حزينة	لا يوجد تعليق	أصوات الذئاب والوحوش وبكاء باية

[1]d uccanen kan ,tura ad tenqaqregh ur ttugad ara,tikelt –a ur tettruhu-d ara wahde-k,tikelt-a ad ddugh yidek,ad yitradju d yak?,ghure-k ad yitedje d tura ad dughalegh,araju –yi!

V -2-4- القراءة التعيينية للمقاطع المختارة من فيلم "جبل باية"

- **المقطع الأول:**

يستهل المخرج فيلمه هذا بلقطة وصفية، تظهر لنا جماعة من السكان يجرون في أرض جبلية واسعة تتخللها العديد من الأشجار والنباتات ،تظهر من ورائهم الجبال ،التي تؤطر الديكور الطبيعي الجبلي الذي تم فيه تصوير هذا الفيلم .تتخلل هذه اللقطة المصورة في زاويا منخفضة وكاميرا ثابتة،العديد من الأصوات المتمثلة في صراخ الرجال فزعا بقدوم العساكر يرددون عبارة :**"وطننا وطننا،أرضنا،أرضنا"،**بينما تنعدم الموسيقى.

تنتقل الكاميرا بلقطة" **الجزء الصغير**"لتقرب لنا هؤلاء السكانيصلون ركضا إلى أرض تتواجد فيها بئر عميقة،وكل واحد يتوجه إلى مكان ما من هذه الأرض، ويحفر بحثا عن شيء ما خبأه فيها،ولكل واحد علاماته الخاصة التي بها يحدد المكان الذي يتواجد فيه ما خبأه.

تم تصوير هذا بزاوية عادية وكاميرا وصفية جانبية، تتخللها أصوات السكان يبحثون عن إشارات وضعوها في حين ينعدم التعليق،والموسيقى،كما تسمع أصوات طبيعية للعصافير وأصوات للركض في هذه الجبال،وعلى أوجههم الخوف، وفي إشاراتهم وحركاتهم ملامح الفزع والسرعة،بنفس اللقطة ،يواصل المخرج وصف الجو العام للفيلم حيثتظهر لقطة أخرى تصف جماعة من السكان"رجال ونساء"يحفرون في الأرض وفي أماكن مختلفة،وهنا تظهر بطلة الفيلم "باية"،وزوجها تبحث عما خبأته من مئونة.

نفس الشيء يقوم به الآخرون المتواجدون معهم.ومن خلفهم تظهر بعض الأشجار وبئر قديمة، كما يظهرون بلباس تقليدي قبائلي يعود إلى عام 1871*،لكنه يعتمد في هذا الصدد بانوراما أفقية من اليمين إلى اليسار،ومن اليسار إلى اليمين. يستمر المخرج في اعتماد نفس اللقطات والتي تهدف في مجملها إلى وصف الجو العام للفيلم،حيث تظهر لقطة أخرى تبرز من خلالها شخصية لم تلعب بقية أحداث الفيلم، لكنها غيرت المجرى العادي لسير الأحداث وتتمثل في أكلي.هكذا،يشرع المخرج في إدراج بعض التعليقات القصيرة،التي تنعدم فيها الموسيقى،وهنا ،يظهر في اللقطة الموالية كل من **"أكلي" و"باية" وابنهما "أمزيان"،**يحفرون ثلاثتهم في نفس الحفرة،فجأة ينحني أكلي ويمد يديه ليخرج منها جرة من

---

* للتوسع أكثر،عد إلى سيمياء اللباس التقليدي القبائلي ورمزيته،الجانب النظري.

الفخار، ي عون غطاءها بشغف وفرح،وإذ بم يخرجون منها حفنة من الحبوب ويداعبونا بين يديهم،وعلامات الفرح بادية على وجوههم.

يدرج المخرج بعد هذا لقطة متوسطة، يقترب عبرها من الأحداث المتواجدة في المقطع،حيث تصور اللقطة رجلين وامرأة يحفرون في حفرة، وكل واحد منهم يخرج منها نوعا من السلاح ،يقفون متفقدين لهذا السلاح،مثلما تبرز اللقطة المتوسطة الموالية أفراد آخرين،ينتشلون من هذه الأخيرة دلوا مصنوعا من الخشب يفتحونه بلهفة،يخرجون منه التين الجاف، وكل واحد يأخذ واحدا ويأكله وطريقة أكله لها تدل على معاناتم بفعل الجوع.

يتبعها بلقطة متوسطة أخرى، تخللها تعليق للشيخ الذي ظهر فيها،تصور هذه الأخيرة،امرأة مسنة تبحث في جذع الشجرة عما خبأته،فتجده،تأخذه برفق وتضمه إلى صدرها باكية .

ينتقل **"عز الدين مدور"،**وبعد هذا النوع من التفصيل والتقريب، إلى الوصف العام لتطور الأحداث في المقطع،حيث يتبع الجزء الأخير له بلقطات وصفية، تصف جو الهلع غمر السكان بعد سماعهم أصوات قدوم العساكر، وهربم منهم.

تظهر لنا هذه اللقطة التغير المفاجئ لحالة الأهالي،يتجلى هذا الأخير،بصفة أقوى،في اللقطة التي تصور جماعة من الجنود يجرون في الغابة فوق أحصنتهم، وتحيط بم الأشجار من كل جهة.حاول المخرج الإقتراب من سرد الأحداث، بلقطة مقربة إلى الصدر، تظهر من خلالها إيماءات الغضب والرفض البادي على وجه أكلي المتوسط لهذه اللقطة،تتعمق الأبعاد الدلالية للصورة ، من خلال التعليق والموسيقى المرتفعة

يتوالى الوصف العام للأحداث في هذا المقطع من خلال تتالي اللقطات الوصفية، ويبدأ تفاعل الشخصيات فيما بينها في اللقطة الرابعة عشر ،حيث تظهر هيئة العساكر من خلال تصوير رجل راكب فوق حصان مرتديا لباسا مختلفا عن الآخرين، يتقدم بسرعة،وتتصاعد معه الموسيقى الموظفة،يتوضح أكثر في اللقطة الخامس عشر حيث يضرب أكلي على صدره بمقبض بندقية الرجل الذي يجري بالحصان نحوه، لكن لا يظهر من الرجل الذي ضربه إلا بندقيته، سقط أكلي أرضا،وكل من الضجيج والموسيقى يضفيان للمقطع معنى تصاعد الأحداث واحتدام الصراع.

كل هذا تم بكاميرا ثابتة وعادية الحركية في مجملها، وما ساعد عل تعميق الحدث ودلالته،إدراج موسيقى تحمل معنى تعاقب الأحداث وتثير الخوف، وإدراج أصوات ركض للأحصنة وظهور التعليقات

التي ترمز إلى تغير الأحداث، وتصاعد صوت الموسيقى الدالة على الخوف،واندماج كل هذا مع الضجيج الدال على الحركية.

- **المقطع الثاني:**

يواصل "عز الدين مدور"، شرح تعاقب الأحداث واحتدام الصراع والتفاعل بين شخصيات الفيلم وأطراف الأحداث، من خلال إدراجه فاعلية العساكر ،على اعتبارهم العناصر المعقدة للأحداث.
استهل هذا بصورة ابن القائد "**سعيد**"فوق حصانه ،يتحدث إلى من في الأسفل ويظهر من رأسه إلى صدره وهو لابس لباس **الباشاغا** في **1871،**هنا يبدأ أول احتكاك له مع السكان ،من خلال إدراج تعليق،يتحاور فيه معهم، واستعمل الزاوية المنخفضة لتعميق دلالة هذا الإقتراب.
يظهر المخرج في لقطة أخرى،جماعة من السكان،يبتعدون عن باية ليظهروا تواجدها في أوساطهم ،وبالفعل تبرز هذه الأخيرة في الوسط،وهي مرتدية لباسا مختلفا عن الآخرين، تنظر إلى الأعلى،وهنا يظهر استعمال المخرج لزاوية غطسية،وحركة كاميرا وصفية جانبية.
تتميز اللقطة الثالثة بإدراج المخرج لموسيقى هادئة،ترافق صورة القائد "سعيد" فوق حصانه، يمشي حوالي "باية"،يوجه إليها نظرة إعجاب وسخرية في نفس الوقت،تاركا للمتفرج لذة التمتع بديكور طبيعي،تظهر من خلاله العديد من الأشجار،وهنا تظهر فعالية البانوراما الدائرية التي اعتمد استعمالها.
ويتعمد استعمال الزاوية الغطسية كذلك في اللقطة الرابعة،يظهر من خلالها القائد،يوجه من أعلى فرسه نفس النظرات السابقة لباية،وتتالى جدلية التتابع بين الزاوية الغطسية والزاوية التحتية ،حيث استعملت هذه الأخيرة في اللقطة الخامسة صورة باية تظهر من رأسها إلى صدرها، توجه نظرتا إلى الجهة الفوقية ،ويبدو في هذه النظرة الإحتقار والصمود.
يعود بعدها إلى الوصف، من خلال استعمال لقطات وصفية ثابتة تتمثل في: "**السابعة والثامنة والتاسعة،"** تصف هذه الأخيرة موقف باية والسكان من حضور القائد سعيد،يقترب أكثر من الأحداث، من خلال إدراجه للقطة نفسية قريبة ،تظهر من خلالها باية من رأسها إلى عنقها ،تلتفت ذات اليمين وذات الشمال وملامح الخوف والفزع بادية عليها.
يعود بعدها إلى الوصف العام لسيرورة الأحداث، حيث يظهر جماعة من حراس القائد ،يتقدمون على باية لأخذها،يتصدى لهم زوجها الذي يبعدهم عنها بعنف،يجري بعدها خلف القائد،يظهر من ورائهم الأهالي يتابعون الأحداث في اللقطة الحادية عشر .

تصور اللقطة الثانية عشر الصراع بين أكلي والقائد سعيد،وصل هذا الصراع إلى حد العراك في الأرض لينتهي بقتل القائد لأكلي، وهو ما توضحه لنا أكبر لقطة في هذا المقطع أي اللقطة "الثالثة عشر"، حيث يترك أكلي مستلقيا على الأرض ،وتبكيه باية بدموع غزيرة مأساوية، تصف تفاصيلها اللقطة القريبة الموالية لها و المتوسطة التي تأتي بعدها .

تتعمق دلالة الحزن من خلال اللقطتين المواليتين، حيث تصور اللقطة الخامسة عشر باية تبكي زوجها وهي جالسة في الحوش مشعلة النار، تحرق ثيابه وتمسك بيدها مرآة ،وفي اليد الأخرى تمسك مشعلا من النار لتحرق به المرآة، وكأنا تقطع وعدا ما لزوجها .وتقترب اللقطة السادسة عشر من هذا الحدث، وتتخلل كل هذه اللقطات موسيقى حزينة هادئة "14،15،16"،لينتهي المقطع بلقطة وصفية تنعدم فيها الموسيقى تصور باية فوق قبر زوجها تضع له الأحجار،ومعظم هذه اللقطات الأخيرة مصورة بكاميرا ثابت وزاوية عادية،وتتخلل المقطع أصوات لحفيف الأشجار التي تداعب أوراقها الرياح في مثل هذه المنطقة الجبلية بينما يقل التعليق والحوار الذي لا يظهر إلا في اللقطات الأولى"من اللقطة الأولى إلى التاسعة".

- **المقطع الثالث:**

يستمر المخرج في اعتماد اللقطات الوصفية الحكائية ،من خلال اعتماده بانوراما دائرية عادية ،وصف عبرها " **الباشاغا** "فوق حصانه و يقف خلفه جماعة من رجاله،يلتحق بم السكان،يتحدثون معه بلهفة ومن حوله العديد من الأشجار والجبال ويشكل هذا منظرا طبيعيا للبيئة الجبلية،يتقدم الباشاغا إلى باية، يتحدث معها وهو فوق حصانه،ويشير الزمن إلى فترة الصباح الباكر.

لم يبق المخرج عند الوصف،بل عرج التفاعلات النفسية الإجتماعية للشخصيات،نجد هذا في اللقطة الثانية المقربة الغطسية التي تمثل باية حزينة،تنظر إلى الباشاغا نظرة حزن وعتاب،و توجه بعدها نظرتا إلى الجهة الجانبية تبين عدم رضيها بقدومه.

يواصل الإقتراب من الشخصيات، من خلال تصويره الباشاغا فوق حصانه ،يظهر من رأسه إلى صدره يتحدث إلى باية هو ينظر إلى الأسفل ، يظهر من خلفه أحد رجاله وبعض الأشجار،وهذا باعتماده زاوية غطسية وكاميرا ثابتة .ثم يعود لوصف حدث هام في اللقطة الوصفية الخامسة ،حيث تصور بزاوية غطسية ثابتة باية على قبر زوجها،تضع الأحجار له، ومن ورائها تظهر العديد من القبور،يرمى إليها كيسا من النقود وتنظر إليه نظرة احتقار وانتقام.

يقترب من وصف الجو النفسي الذي تتواجد عليه الشخصيات ،من خلال إظهار الباشاغا فوق حصانه، ينظر إلى باية نظرة استعلاء وحقد وخوف في الوقت ذاته ويهم بالإنصراف.

يدخل المخرج في إضافة تفاصيل خاصة بالتفاعل بين السكان،يتجلى هذا في اللقطة الثامنة المتوسطة ذات الزاوية العادية والكاميرا الثابتة،حيث يتخلف رجل منهم عن السكان ينظر إلى باية وينحني لأخذ الكيس الذي قدمه لها لكن باية تأخذ هذا الكيس بسرعة وتمسكه بيديها وتنظر إليه وبعدها توجه نظرتا إلى الأسفل،والملفت للإنتباه، صوت الغراب المحلق في السماء فترفع رأسها لرؤيته،نلاحظ في نفس اللقطة ،وبالقرب من الشاهد ،إناء من الفخار مملوءا بالماء.

كما تغيب في هذا المقطع المؤثرات الموسيقية ،بينما يتم إدراج ضجيج وأصوات خاصة بالطبيعة والحيوانات مثل: **الطيور،حفيف الأشجار،مشي الأحصنة** بالإضافة إلى التعليق الوارد في اللقطات الأولى "من اللقطة الأولى إلى الخامسة".

- **المقطع الرابع:**

تدور أحداث هذا المقطع داخل المنزل التقليدي القبائلي ،يفتح المخرج جوّه بلقطة قريبة ذات بانوراما أفقية تصور من خلالها باية ،تنظر إلى التزيين الداخلي للمنزل نظرة تحسر،تمس بيديها مختلف الأشكال المرسومة،وتشرع في تقشيرها،يظهر منها في البداية وجهها وبعدها تتوجه الكاميرا بحركة جانبية أفقية إلى الرسوم وتقربا، ليظهر من باية يداها تقشران التزيين ،ويصور تفاصيل هذه العملية بحركة جانبية أفقية للكاميرا،نلاحظ أن المخرج لم يدرج التعليق فيها، بينما تتخلل اللقطة موسيقى هادئة حزينة.

تبتعد الكاميرا قليلا، وتتوجه في منحى أفقي جانبي وبلقطة متوسطة عادية إلى باية ،تقوم من مكانها باكية وتتوجه إلى جهة "إكوفان"، أين تأخذ المشط المستعمل في المنسج وتخدش به الأشكال المتواجدة في الجدار.يقترب المخرج من الوصف الجزئي لتفاصيل الديكور ،من خلال اللقطة الثالثة ،حيث يقرب بعض الرسومات الجدارية ،جزء منها مشوه والجزء الآخر لم يشوه بعد.

ينتقل بلقطة متوسطة ثابتة إلى تفاعلات الشخصيات فيما بينها،حيث تصور باية تخدش رسومات الجدار باكية،يدخل عليها ابنها لينزع منها المشط ،ويقدم لها السلاح الذي تركه أبوه، ومن خلالها يفتح باب الحوار بينهما .

يحاول المخرج الإقتراب من نفسية البطلة من خلال اللقطتين المقربتين "الخامسة والسادسة"، حيث يظهر في الأولى باية، تمسك السلاح بين يديها،تنظر إلى ابنها وهي تبكي، ويبرز في الثانية ابن باية ،من رأسه إلى عنقه يتأمل في أمه متأثرا بوضعيتها .يغيب التعليق والموسيقى بينما أدرجت المؤثرات الصوتية المتمثلة في صوت البكاء وفتح الباب والخدش الذي لازم اللقطات كلّها.

يظهر التفاعل النفسي بين الأم وابنها في اللقطات الموالية، تبرز المتوسطة منها باية تقف باكية،تلبس ابنها صدرية أبيه وتضمه إليها ومن خلفهما تتجلى العديد من الرسومات والزخارف الجدارية،وفي اللقطة الموالية يصور ضم الأم لابنها إلى صدرها لينهي المقطع بلقطة قريبة تصور ا مسدسا تقليديا موضوعا على الأرض،كل هذا تمّ بزاوية تصوير عادية وحركة كاميرا ثابتة.

- **المقطع الخامس :**

اعتمد المخرج في هذا المقطع لقطات وصفية تقترب إلى الديكور، تتمثل الأولى في جنود الباشاغا يجرون في أزقة القرية،وهي بناء متلاحم مصنوع من الحجر،تليها لقطة أخرى،تصف الجزء الكبير، تتمثل هذه الأخيرة في صورة الجنود يدخلون إحدى المنازل،يحطمون ما يتواجد فيها من عناصر كالمخابئ المزينة بالرموز الأمازيغية والمطمورات ،كل العناصر الأخرى التي تتجلى منها الأشكال الرمزية للفن الشعبي القبائلي .

وظف المخرج في هذا المقطع زاوية تصوير عادية ،وحركة كاميرا ثابتة، يصف من خلالها الجنود يدخلون على م ل آخر لتحطيم ما يتواجد فيه من أواني ومخابئ ومطمورات، وفي لقطة أخرى يحرقون كل ما يتواجد فيه. بينما يظهر في الخلفية جدار مزركش بالعديد من الزخارف الأمازيغية ،ناهيك عما هو متواجد في المطمورات والمخابيء ،لا يوجد التعليق في هذه اللقطات بينما وظف موسيقى تثير الرعب والحركية،وتخللتها أصوات التدمير والتحطيم والحرق.

- **المقطع السادس :**

ينتقل المخرج في المقطع إلى جو طبيعي متمثل في الحقول،من خلالها ،ركز بالكاميرا ،وعبر لقطات وصفية عامة للديكور أو أجزاء من الديكور ببانوراما جانبية مصاحبة ،على إبراز جماعة من الرجال ،يحرثون أرضا جبلية بمحرات تقليدي مصنوع من الخشب على شكل حرف T ،يجره من الأمام رجلان، ويمسكه من الوراء شيخ مسن، والنساء واقفات يتتبعن الحرث مع جماعة من الرجال،ينحني الشيخ من فترة لأخرى لـ ع الأحجار.

يحاول المخرج الإقتراب من المشاهد وتفاصيلها، باستعماله لقطة قريبة جدا ،يصور فيها وبزاوية غطسية يدي الشيخ ت عان الحجر من التربة بصعوبة،لكنه بعد التفصيل يعود إلى الوصف العام،استعان من خلاله بكاميرا جانبية مصاحبة،تصف عملية الحرث،وترصد ملامح عدم الإقتناع البادية على وجوه السكان،كما يقترب من تفاصيل عملية الحرث فيظهر صعوبتها من خلال اعتماده على لقطات مفصلة للحدث، حيث يصور الشيخ ينحني ل ع الأحجار والحصا العالقة في التربة .

لم يتوقف عند هذا الحد، بل اعتمد الزاوية الغطسية واللقطة القريبة جدا ،في وصف توقف الشيخ عن الحرث يجري إليه أحد الرجال متبوعا بالآخرين ،يطلب منه التوقف عن الحرث، فيأخذ الشيخ من الأرض التربة ويتقدم إلى الرجل الذي جاء إليه. ويكمل أحداث هذه اللقطة بأخرى متوسطة ،تصور الشيخ يتحدث إلى الرجل وفيه ملامح الغضب، يقترب أكثر بلقطة مقربة تحتية،يظهر فيها الرجل واقفا، يضربه الشيخ على وجهه بحفنة من التربة ، ومن خلفه،تظهر امرأتان من رأسهما إلى صدرهما .

تم إرفاق هذا بالعديد من الأصوات والضجيج الدالة على الطبيعة التي هم فيها وببعض التعليقات المتواجدة في اللقطات:"1،4،6،7،9"بينما لا توجد موسيقى وكانت معظم الزوايا عادية.

- **المقطع السابع:**

يعود المخرج بالكاميرا إلى أجواء الم ل، من خلال تصويره بلقطة متوسطة، وبانوراما جانبية مصاحبة القائد سعيد،يدخل إلى الم ل أين تتواجد باية،يتحدث إليها بعد التفافه با،ويؤطر المشهد خلفية تنطوي على رسومات التزيين الداخلي للمنازل التقليدية القبائلية.

يقترب المخرج من تفاصيل الأحداث عبر لقطة مقربة، تصور هذه اللقطة باية واقفة، تصغي إلى سعيد الذي يحدثها وهو واقف أمامها،ينظر إليها نظرة إعجاب ،ومن ثم يقدم على تلبيسها عقدا من الذهب.

وعلى نفس الوتيرة، لكن باعتماده زاوية الـال والـال المقابل،يبرز باية تتحدث مع القائد وكأنها تتحداه.ومن أجل تصوير الديكور العام اعتمد لقطة وصفية للجزء الصغير لإظهار باية تتلقى صفعة من القائد،تبتعد عنه وهو يلاحقها إلى غاية وصولها إلى الجدار،ترمي له العقد ،ومن خلفهما تظهر العديد من الرسومات الجدارية للم ل الأمازيغي.

تقترب الكاميرا إلى الأحداث، ليصور باية تقابل القائد ،تتحدث إليه، يجلس هذا الأخير وينظر إليها،استعان المخرج بلقطة قريبة لوصف الأوضاع والإيماءات النفسية للشخصيات،ركز من خلالها على البطلة تنظر إلى الأسفل وتتنفس بصعوبة من شدة الخوف، ومن ورائها تظهر العديد من الرسومات بصفة قريبة .

واستعان بالزاوية الغطسية في اللقطة الموالية،يبرز من خلالها صورة القائد سعيد، من رأسه إلى عنقه، ينظر إلى الأسفل وكأنه يتذكر أو يتحسر لشيء ما، وبعدها يوجه نظرته إلى باية .

يقترب أكثر ليظهرها تتكئ على الجدار، وتغوص في الذكريات التي تمتزج بموسيقى هادئة حزينة ،وهنا اعتمدتقرب اللقطة القريبة القائد ، يتحدث معها،و يظهر بلقطة متوسطة باية تستند على الجدار وهي سابحة في الذكريات،ويغتنم القائد الفرصة للتقرب منها لكنها تفيق من تفكيرها وتصده بقوة وتهرب عنه.

هكذا، يعود إلى الوصف، من خلال تصوير باية تهرب عن القائد، وتدخل إلى مكان تواجد الأبقار ،المسمى ب "أدينين ،تأخذ روث البقرة ،وهنا قرب الفعل بلقطة قريبة ،ثمّ عمد إلى تصويرها تأخذ روث البقرة وتضعه في وجهها وعنقها، وتدعو سعيد للإقتراب منها، لكن هذا الأخير يبتعد وهو متحسر، وتحس باية بالغثيان بسبب رائحة الروث ،ويظهر في هذه الحركية العديد من الرسومات الجدارية .

واستعان بلقطة للجزء الصغير وببانوراما دائرية للإلمام بالأحداث ودمجها بالديكور،وقد تتخلل المقطع العديد من التعليقات،وموسيقى هادئة حزينة في اللقطات :"السابعة الثامنة والتاسعة "بينما تغيب المؤثرات الصوتية الأخرى ،كما تم التصوير بكاميرا ثابتة وزوايا عادية في مجمل اللقطات.

- **المقطع الثامن:**

يواصل المخرج استعمالة الديكور الطبيعي في تصوير أحداث هذا المقطع، يشير البعد الزمني له إلى فترة الفجر،استهل هذا بلقطة وصفية للديكور تتضمن سكان عرش باية ،تتقدمهم امرأة عجوز، تحمل فوق رأسها قصعة من الخشب ،يظهر من وراءها الرجال يحملون المحراث الخشبي ،وإلى جانبهم النساء يحملن قصعات ويتقدمون كلهم في خطوات بطيئة إلى الأمام .يؤطر المشهد، منظر طبيعي خلاب لبيئة جبلية وعرة، وتعلو هذه اللقطة أغاني وأهازيج نسوية .وقد صور هذا ببانوراما جانبية مصاحبة .

يقترب من تفاصيل المقطع، في لقطة متوسطة غطسية، تمثل اللقطة قصعة كبيرة الحجم ومصنوعة من الخشب موضوعة،على الأرض،نلاحظ في داخلها :"**الحمص،القمح،العدس،**التين الجاف، **وبعض الأكلات التقليدية ".** نجد في منتصف القصعة، مصباحا مشتعلا وثلاث حبات من البيض .

يقترب المخرج من أفعال الشخصيات وتصرفاتا، بلقطة قريبة ،يظهر فيها الشيخ يتوسل الإله، وبجانبه رجلين يدعوان معه . يواصل وصفه للديكور وأحداثه من خلال اعتماده لقطة الجزء الكبير، تصور الرجال واقفين يدعون ،ومن خلفهم مناظر جبلية.ثم تنتقل الكاميرا عبر لقطة متوسطة ،إلى فتاتين تتعاونان معا في رفع القصعة إلى رأس العجوز،وتمسكها هذه الأخيرة بيديها .

يعرج بعدها ،وبلقطة قريبة غطسية، إلى تصوير الشيخ يضع يده في إناء مملوء بالدم، يدهن به المحراث في الجهة التي يحرث با الأرض. كما يصور ببانوراما مصاحبة وأفقية ،وبلقطة وصفية،المرأة تحمل على رأسها القصعة ،تمشي ومن ورائها الرجال يجرون المحراث بصعوبة كبيرة،وبجوارهم النساء يرددن أشويق* لم يتوقف عند هذا الحد، بل اعتمد نفس نوعية اللقطات في وصف الشيخ جالسا بالقرب من المحراث، تظهر من حوله النساء وهن يساعدن العجوز على إنزال القصعة. تفترق النساء عن العجوز وتبقى هذه الأخيرة برفقة زوجها الذي يمد يده إلى القصعة،هكذا أزال الإبام بتقريب الكاميرا ،بلقطة قريبة جدا، وبزاويا غطسية ،صور من خلالها يدي الشيخ تأخذان حفنة من الحمص ، ليتم وضعها في الحفرة المحفورة بالمحراث،يضيف إليها الفول والبيض والقمح بكل عناية وقدسية .بقي المخرج على نفس النمط من التوضيح ،من خلال تقريب المحراث يحرث الأرض ،ويغطي البذور الموضوعة والبيض.

لم يمنعه هذا التفصيل في الإقتراب من نفسية الشخصيات، يتجلى هذا تقريب المرأة العجوز ،تظهر من رأسها إلى عنقها المزينة بالوشم المشهور في منطقة القبائل، تنظر هذه الاخيرة إلى الجانب الآخر ،وعلامات الرضى بادية على وجهها ،وقد دعم هذا بموسيقى هادئة حزينة .
عرج **"عز الدين مدور"** إلى الوصف، ليظهر النساء وهن يوزعن الغذاء على الرجال داخل قصعات كبيرة. اعتماد بانوراما وصفية جانبية ليصور إحداهن، تحمل بين يديها القصعة وتوزع ما فيها على النساء ،تتعمد تجاهل باية لتعميق الإحساس بالعزلة الإجتماعية،تحس هذه الأخيرة بالألم والعزلة، فتبتعد عن الآخرين.تخلل المقطع بعض من التعليقات،إضافة إلى الأصوات الطبيعية الموحية بواقعيتها .

- **المقطع التاسع:**

يعود المخرج من فترة النهار، ليدخل إلى أحداث الليل، تجري هذه الأخيرة في الهواء الطلق،يسرد بلقطات هذا المقطع جوا هادئا للرواية، من خلالها يقترب إلى قسمات وجه امرأة مسنة، تسرد حكاية شعبية .تخلل اللقطة موسيقى هادئة ،تضفي جوا خاصا من القديسة والتفاعلية.

محاولة منه في الإقتراب من هذين العنصرين،استعان بلقطة نفسية قريبة ،يظهر من خلال أبعادها الإيقونية، طفلا صغيرا، يضع يده في خده،ويصغي باهتمام لما تسرده المرأة الراوية .
يبتعد من الشخصيات بانتقاله إلى لقطة الجزء الصغير ،تصف هذه الأخيرة مظهر سرد الحكاية،حيث تتم هذه العملية، في ديكور تجلس فيه المرأة على الأرضية ،يلتف حولها العديد من الأطفال، يصغون إليها والجو يشير إلى الليل،كما تظهر المصابيح التقليدية مشتعلة في العديد من الأماكن .وهنا أدرج المخرج

أشويق:أقدم أشكال الغناء الشعبي القبائلي،عبارة عن أهازيج وأغاني جماعية نسوين،غير متبوعة بموسيقى،تردد في مناسبات مختلفة *،مثل العمل
للإطلاع أكثر،عد إلى التراث الشفوي الشعبي القبائلي ورمزيته في الجانب النظري.

أصوات عصافير الليل. كما عمق مجال التفاعلية، من خلال اعتماده لقطة مضافة روائية ،تتحرك عبرها الكاميرا بتنقل أمامي، تظهر من خلالها باية لابسة لباس العروس التقليدي،يمسك بيديها امرأتان ومن خلفهما العديد من النساء ،يتقدمن في حركات قدسية خاصة.يضيف إلى اللقطة أغنية خاصة ،تقترب الكاميرا أكثر لتصبح اللقطة قريبة ،وتظهر فيها باية لابسة هذا الزي، تـ ع عنها الغطاء لتتوضح زخارف ثوبا .تنظر هذه الأخيرة إلى السماء وهي حزينة.ولا تسمع في المقطع إلا بعض الأصوات الموحية بالليل.

- **المقطع العاشر**

دائما في جو الصباح الباكر وفي الطبيعة الجبلية،يستمر المخرج في تصور مقاطع الفيلم،لهذا يستهل تصويره بلقطة وصفية وكاميرا مصاحبة، يظهر من خلالها باية ،لابسة زي العروس ،تتقدم جماعة من النساء وتمسك بيدها امرأة مسنة. يبتعدان معا عن الجماعة، وتـ ع عنها الحزام .

يظهر المخرج في اللقطة الموالية المرأة المسنة، ماسكة يد عروس أنزار، وتصل إلى الشيخ فتقدم له يدها. يمشي هذا الأخير الذي معها ،ومن حواليهم العديد من الرجال .يواصل "عز الدين مدور"مغامرته في وصف أحداث اللقطات ،من خلال انتقال الكاميرا إلى تصوير الشيخ وهو يمسك بيد باية –عروس أنزار-ويجول با وسط الحقول المزروعة ،ويوحي المنظر بمنطقة جبلية . تم كل هذا بتنقل وصفي جانبي،تصاحبه موسيقى هادئة .

يبتعد المخرج عن الشخصيات لينتقل إلى الديكور الطبيعي ،وهنا استعان بلقطة عامة ،تصور منظر الجبال تتخللها السحاب التي تتكاثف وتصعد. ترافق هذا أغنية جرجرة عن أنزار.

لم يتوقف عند هذا الوصف العام ،بل عمد إلى الاقتراب بلقطة قريبة تحتية ،ليظهر باية تمشي وتنظر إلى السماء ترقبا لإله إنزار،وهنا تنخفض الموسيقى ،ويعم نوع من الخوف. تنتقل الكاميرا إلى تصوير فتاة فوق الصخرة تنظر إلى السماء وتشير بيدها .وقد استعان بالزاوية التحتية واللقطة المتوسطة،لتعلو الموسيقى ويرتفع صداها فتثير الخوف .على وتيرة الوصف، ينتقل المخرج بالكاميرا إلى باية ،تفترق عن الشيخ وتصعد الصخور بحثا عن أنزار ،وهنا تسمع موسيقى مرتفعة هادئة، فيشتد الخوف.

لكنه ،وبموسيقى الفرح التي تأتي في اللقطة الموالية ،يقتل الصمت والخوف، فيصور بلقطة وصفية جانبية مصاحبة مجموعة من الأطفال يمسكون بأياديهم دمى تقليدية،يوجهونا إلى السماء،يمشون ويرددون أغنية أنزار وذلك بين صخور الجبال ،تتقدم الأطفال البنات ومن خلفهم الذكور،وهنا ينتهي المقطع الذي تتخلله بعض التعليقات في معظم اللقطات.

- **المقطع الحادي عشر:**

يستمر المخرج في تصوير لقطات المقطع في جو طبيعي، وفي بيئة جبلية من خلال اعتماده لقطات وصفية. يظهر في هذه اللقطات المصورة بزاوية عادية، باية تتحاور مع ابنها إلى جانب الحصان .
تلبس ابنها قرطا في أذهه ،تمسكه من يده وتنصحه،وبعدها تناوله محفظة ،ومن ثم ينظران معا إلى الوراء أين يحضر العديد من سكان القرية، تتقدمهم امرأة مسنة، تجر بيديها ثورا، ويؤطر اللقطة منظر طبيعي للجبال.
يقترب المخرج إلى الشخصيات ،بلقطة مقربة عادية، يظهر العجوز تظهر مع ابن باية، يبرز حواليها العديد من الأفراد.
تقترب كاميرا المخرج من "جندل "يقوم هذا الأخير بتلبيس ابن باية برنوسا أسودا ،كما يغتنم الفرصة لتوجيه النصائح له . تبتعد كاميرا المخرج،لتصف الجزء الصغير ،فتعتمد التنقل الوصفي الجانبي المصاحب بإظهار "مزيان" يجر حصانه،وبجانبه أمه تتحسر لذهابه وتسدي له النصح.وقد ربط إلى الحصان ثور القرية ،ومن ورائه أهله يودعونه .
رغبة منه في الإقتراب من نفسية البطلة،يصور باية، بلقطة مقربة تنظر إلى الأمام نظرة حزن وألم، تتحدث إلى ابنها،ثم وبلقطة متوسطة ،يصورها تجري وتبكي في طريق جبلية.
لم يعمد المخرج التماس دلالات الموسيقي،كما لا يسمع من الضجيج إلا ما هو طبيعي غير مقصود، إضافة إلى بكاء باية،كما تم تصوير لقطات هذا المقطع بزاويا عادية وكاميرا ثابتة .

- **المقطع الثاني عشر**

يدخل المخرج بالكامرا إلى جو قصر الباشاغا، وبالتحديد إلى غرفة القائد سعيد، أين يصور اللقطة الأولى المتمثلة في القائد السعيد ينظر إلى المرآة ، ليرتب نفسه.
عبر لقطة متوسطة، تتخللها موسيقى تثير الخوف،وزاوية تصوير عادية وكاميرا ثابتة،يقترب المخرج بالكاميرا ليظهر مزيان يتقدم داخل غرفة القائد ،يظهر من رأسه إلى عنقه ،والجو مظلم يشير إلى الليل ، يتقدم إلى الأمام ويظهر بعض النور، كما يرسم في وجهه ملامح الإنتقام،الغضب والكره.
ومن ثم وبلقطة متوسطة،يصور القائد ينظر إلى مزيان متعجبا وفي يده العمامة . يقترب أكثر ليصور هذا الخير ينظر إلى مزيان مستغربا، يتحدث إليه.
وهنا يوقف المخرج الموسيقى، بينما يواصل سرد الأبعاد النفسية للمقطع بتقريب وجه مزيان ينظر إلى القائد نظرة حقد وانتقام، ثم يبتعد بالكاميرا ليصف القائد يتشاجر معه-مزيان- يأخذ سلاحه لقتله، لكن مزيان يخرج سلاح أبيه من تحت برنوسه ،يلقيه أرضا ويقتله ويخرج،هذا، ووردت كل اللقطات بزاوية عادية وحركة كاميرا ثابتة.

- **المقطع الثالث عشر**

خارج أسوار المنازل، وفي مملكة الباشاغا ،يستهل المخرج مقطع الفيلم ،هذا ، أظهر بلقطة قريبة جدا وغطسية قدمي باية وهما حافيتين، تمشي لابسة الحلي التقليدي المسمى بالخلخال ، يعمق الدلالات النفسية للقطة بإدراجه موسيقى تثير الخوف، إضافة إلى ضجيج هذا الحلي.

لم يبتعد عن إظهار البعد النفسي للمقطع ،حيث عرج ،وبلقطة مقربة إلى تصوير باية ،لابسة لباسا جديدا تتحدث إلى الباشاغا في حزن .وهنا يوقف الموسيقى ويعم الهدوء الذي لا يسمع من خلاله إلا حفيف الأشجار في المقبرة التي دفن فيها القائد سعيد.

يتحكم المخرج في الدلالات النفسية للقطات القريبة، ليعرج إلى تقريب وجه الباشاغا الذي يوجه إلى باية نظرة حزن وأسى. وتنتقل بعدها الكاميرا إلى تقريب باية، وهي تواصل حديثها مع الباشاغا ،وعلى وجهها ترصد الكاميرا قسمات الحزن. تخرج من قرن للثور كيسا من النقود،تنحني لتضعه فوق قبر ابن القائد .

يقرب المخرج الكاميرا، أكثر وبلقطة قريبة، غطسية ثابتة، يركز عل إبراز كيس النقود موضوعا فوق قبر القائد سعيد بكل احترام .

ينتقل بعدها عبر لقطة قريبة غطسية ،ثم عادية و بانوراما عمودية من الأسفل إلى الأعلى، ليظهر باية من رأسها إلى عنقها تنظر إلى القائد وتتحدث إليه. ينتقل بعدها إلى تقريب وجه السلطان،ينظر إلى باية نظرة حزن وألم وتبادله هذه الأخيرة في لقطة أخرى نفس النظرة الموحية لذات الأبعاد النفسية ،تتحدث إلى الباشاغا وتنظر إليه في صوت هادئ،ولغة قوية ومحكمة البناء.كل هذا تم بلقطات عادية ثابتة ما عدا اللقطات "الأولى،الخامسة،السادسة".

- **المقطع الرابع عشر**

أراد المخرج أن يختم الفيلم ،وينهي أسطورة باية بلقطة للجزء الصغير ،تظهر فيها البطلة ،تجر بيديها جثة جندل، تتحدث إليه وتبكي والجو يشير إلى الليل تعلوه أصوات الذئاب و صراخ باية.

عبر اللقطة الوصفية ذاتها ،لكن بزاوية غطسية ،يظهر باية جالسة تمسك برأس جندل المقتول،تضمه إلى صدرها تبكي ،تتحدث إليه،في ظلام حالك،ازدادت الدلالة وتعمقت الرمزية،بتوظيف المخرج لموسيقى هادئة حزينة تدخل على صورة باية تبكي بالقرب من جثة جندل.

تقوم هذه الأيرة من مكانها، تشعل النار حوله، تتعالى أهازيج الموسيقى وأصوات الذئاب ،ويمتزج هذا كله بصراخ البطلة.

تصور اللقطة الوصفية الموالية الجو الذي خلقته باية، حيث تواصل إشعال النار حوالي جندل، لينهي المقطع والفيلم ،بدخولها في وسط النار وهي تبكي، وتتعالى الموسيقى الهادئة الحزينة.

معظم هذا تم تصويره بزوايا عادية وكاميرا ثابتة،رغبة من المخرج في التركيز على الحدث وتطوراته.

7-5- التحليل التضمني لفيلم "جبل باية" :

استنادا على كون التحليل الضمني لأي نسق سيميولوجي استقراء لما تم وصفه في القراءة التعيينية واستنطاق مختلف العلامات والرموز الإيقونة أو الرمزية،للإجابة عن تساؤل جوهري يتبادر إلى ذهن الباحث السيميولوجي،المتمثل في "ثم **ماذا؟،**"أردنا أن نربط هذه الدراسة بأبعاد زمنية مكانية، ميزت البيئة التي صور فيها هذا الفيلم، والسياق الذي تدور فيه قصته. كما ارتأينا الاستناد إلى ثلاثية القراءة والنقد والتأويل ،سبيلا نحو تحليل تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية الواردة في لقطات المقاطع المختارة، والبحث عن أبعادها الدلالية الرمزية.

من هذا المنطلق،وكشاكل أي تحليل ضمني لنسق سيميولوجي، انتقينا المكان والزمان انطلاقة للإقتراب من المضمون، فكان السياق المكاني لفيلم "جبل باية" مرتكزا في جوهره على الديكور الطبيعي للبيئة الجبلية التي تتميز بها منطقة القبائل.وهنا درات معظم أحداث الفيلم وتفاصيل المقاطع في الجبل، أين تفاعلت الشخصيات بطريقة مباشرة مع تفاصيل هذه البيئة وظروفها الصعبة .هكذا تجلت أمام أعين المتلقي مختلف المناظر المحددة في الجبال بشموخها وعلوها وبتربتها القاسية ،كما تخلل الفيلم مشهد القرية الجبلية القديمة التي بنيت من قبل السكان، بعد طردهم قسرا من أملاكهم وأراضيهم.

هكذا، تجسد التفاعل المباشر للشخصيات -من جهة-، ومشاهدي الفيلم من- جهة أخرى- مع ثلاثية السماء الصافية المميزة للجو الربيعي،التربة القاسية التي يأمل السكان منها مأوى ومصدرا للغذاء الشلالات والوديان التي مثلت موردا مائيا ومنظرا خلابا للبيئة الجبلية. ولا ننسى في هذا تفاصيل هذه البيئة ،من أشجار وصخور وجبال ناهيك عن الأعشاب وأصوات الحيوانات البرية التي تضفي عليها الواقعية.

لم يستغن المخرج عن تصوير القرية القبائلية، في العديد من اللقطات المميزة لعمرانها ،حيث تظهر المنازل متلاصقة البنيان مرصوصة بالصخور والأحجار،بيد أنه لم يتعمق في وصف هذا البنيان، بالقدر الذي اقترب فيه إلى الفضاء الداخلي للمنزل التقليدي القبائلي،حيث أظهرت المقاطع المتضمنة للقطات تم تصويرها داخل المنزل العديد من تفاصيل هذا الأخير، والذي فيه تتجلى للمشاهد العديد من الرموز والدلالات الوثيقة الصلة بالطابع الرمزي للثقافة الشعبية القبائلية،والتي سنقف عليها في عملية التحليل.

كما صور المخرج مكانا آخر له الفضل في استكمال قصة الفيلم وأحداثها ،حيث اقترب من عمران الطبقة المسيطرة للفيلم،من خلال تصويره لقصر الباشاغا ،وكان لهذا العديد من الأبعاد التاريخية والإجتماعية،حيث يشير القصر إلى التفاصيل المتواجدة في الجزائر طوال فترة المقاومات الشعبية ،وعلى

مرور العهد التركي في الجزائر.كما يدل نمط تصميم عمرانا ،وطبيعة العناصر المتواجدة فيها على المرحلة المميزة للحكم العثماني في الجزائر،فالقصة مستلهمة من أسطورة البطلة التاريخية **"لالّة فاطمة نسومر"،**التي كانت على الدوام ملكة الجبل حافظت عليه من المعمرين وقاومتهم بكل ما أوتي لها من قوة.

يتواجد في عهدها الباشاغا ،الذي خضع للسلطات الإستعمارية وأصبح مواليا للمعمرين، وبناء على ولائه يمارس في حق الأهالي العديد من الضغوطات بما فيها طردهم من أراضيهم وتحويل هذه الأخيرة إلى منازل وحدائق خاصة بم.لذلك،يمثل قصر الباشاغا نموذجا من نماذج هذه السيطرة.

وفق هذين الفضاءين الذين تم التركيز عليهما من قبل المخرج،تتجلى أسطورة الفيلم المتمثلة في ثنائيات الصراع بين :**"الإستعمار والأهالي"،"الوفاء للوطن والموالاة للأعداء"،"الشرف والأخلاق /الفساد والطغيان"،**حاول المخرج تجسيده من خلال التركيز على حقيقة" باية "والتي مثل من خلالها سمة غالبة في الثقافة الشعبية القبائلية والمتمثلة في أن الـتمع في كليته يقوم على المرأة ،فهي العنصر الأساسي الذي يرعى القيم والمبادئ ،اللغة والأخلاق ويعود لها الفضل في تدوين الثقافة المتضمنة لهذه العناصر ولأبعادها المعنوية والرمزية .

ويكون بذا قد جسد ما قالته الباحثة الفرنسية "Camille Lacoste Du-Jardin"المتمثل في أن المرأة القبائلية هي التي تولت على الدوام استمرارية القيم والمبادئ في الـتمع القبائلي[1].

من جهة أخرى يمكن القول أن انتقاء البعد الزماني لهذا الفيلم لم يكن عشوائيا ،بل درس المخرج بكل عناية دلالاته ورمزيته .تنقلنا هذه الأخيرة إلى فترة حكم الباشاغا في الجرائر وبالتحديد في منطقة القبائل،حيث تميز هذا الحكم بالسيطرة والخضوع الذي فرضه على الأهالي لدرجة يجبرهم فيها على دفع ضرائب وجباية عن ممتلكاتم والمحاصيل التي يدرونا من هذه الممتلكات،أكثر من هذا،يتم مصادرة الأراضي والممتلكات الخاصة بكل رافض في دفع هذه المستحقات،ومن ثم إخضاع السكان لخدمة الباشاغا ومختلف أعضاء الأسرة الحاكمة.

تنامت هذه الـ عة مع سلطنة المعمرين الذين استعانوا بولاء الحكام المتواجدين لإرهاق كاهل الشعب بالديون والضرائب ،ومن ثم تجريدهم تدريجيا عن ممتلكاتم وأراضيهم، ليتم بعدها شراء هذه الممتلكات من قبل المعمرين على يد الحكام الموالين وهو ما حدث في ثنايا هذا الفيلم من خلال العودة بالشاهد إلى فترة 1870 المميزة لسيطرة مثل هذه الجدلية في الجزائر.

---

[1]Camille Lacoste Du-jardin,le conte Kabyle, op cit,p03.

من جهة أخرى،نجد أن الفيلم ركز على الفصول التي تميز الفلاحة والحصاد، يتجلى فصل الفلاحة في الخريف أين تمت حراثة الأرض الجبلية بعد احتمائهم بـا،وقد تخلل هذا الفصل البعض من تفاصيل الطقس الممطر بيد أن الجو المشمس هو المسيطر على أغلبية المقاطع.

أما فصل الربيع،فقد تجسد في الموسم الذي تم فيه إجراء طقس المطر ،بعد جفاف تعرضت له المزروعات.وظهر فصل الصيف على اعتباره موسم الحصاد.

عرف المخرج كذلك التوظيف الدلالي لثنائية الليل والنهار، اللتين برزتا في هذا الفيلم ،من خلال التركيز على نقطة أساسية تتمثل في أن البعد الطبيعي لهتين الفترتين الزمنيتين قد انصهر في أسطورة "باية" ليتحول الليل والنهار إلى كل ممتد، من خلاله يتم النشاط والعمل قصد جعل هذا الجبل مأوى مناسبا لهم،يفكرون في الليل وفي معظم الأوقات يستعدون ويخططون للنهار الحافل بالنشاط والعمل.

من هذا المنطلق، تجسدت رمزية الليل في كونه بالنسبة لسكان الجبل العائق ،الذي تناسوا فيه طبيعة ظلامه والخوف السائد فيه إلى، وقت إضافي يواصلون عبره تفاصيل حياتم.رغم هذا لم يتناس المخرج أبعاد الخوف التي تميزه من خلال تسجيل للأصوات المخيفة التي تعلوا هذه الفترة ،ومن خلال تصوير العديد من المشاهد التي لا يعلوها الخوف والصراع فحسب ،بل يتعدى هذا بالمطابقة بين درجة هذا الأخير ودرجه الخوف السائدة في الليل.

نجد هذا على نحو التحديد في المقطع الذي أظهرت فيه "البطلة" إصرارها على صون شرفها وعرض أهلها وهي تتعرض لإغراءات القائد سعيد، وذهاب جندل لإنقاذها،كذلك نجده في الليلة التي يتم في ثناياها سرد أسطورة "أنزار" وزوجة إله المطر ،وفي هذه الليلة يتجسد جو قدسي من تفاصيله الخوف والتقديس،ولعل من أهم المقاطع ا لسدة لهذا الأخير أين يموت جميع سكان الجبل بما فيهم جندل لتبقى باية وحدها في ليل مظلم أمام جثة جندل وعلى صدى عواء الذئاب ، ينطوي هذا التوظيف العديد من الأبعاد الدلالية الرمزية التي سنحاول إبرازها من خلال التحليل الضمني لهذا المقطع.

وبحسب أحداث الأسطورة وتفاصيلها ،يمكن تقسيم الزمن في الفيلم إلى ثلاث مراحل أساسية،لكل فترة أحداثها المميزة لها، تتمثل المرحلة الأولى في عرض طرد السكان من أراضيهم قسرا من قبل الجنود والموالين لهم من أسرة الباشاغا ،تجسدت هذه المرحلة في المشاهد المعروضة قبل عرض الجينريك إلى غاية احتدام النقاش بين زوج باية والقائد سعيد، ما أدى إلى مقتل زوج باية، على يد القائد.

وهنا تحطم كل القرية ليفر السكان إلى الجبل ،وفي هذه الطبيعة القاسية تدور أحداث المرحلة الثانية ،أين تتولى باية مهام الأرملة الشهمة التي عانت العديد من الضغط والحزن المتمثل في ملاحقة الباشاغا، لها وإصراره على إخضاعها- من جهة-،وعزلها اجتماعيا بسبب رفضها في التصرف في الفدية الممنوحة لها من قبل الباشاغا -من جهة أخرى- ناهيك عن تحملها مسؤولية تحفيز السكان على حرث الأرض وخدمتها ،وبناء قرية جبلية تشكل حصنا منيعا لهم ولأولادهم مستقبلا وتحملها، من جهة أخرى، مسؤولية تربية ابنها على أسس وقواعد الرجولة والقيم الشعبية القبائلية ،التي تقتضي منه غسل دم أبيه بدم قاتله ،لتهنأ روحه في القبر بعد استرجاع حرمة وشرف العائلة.وهذا ما يجعلها في هذه المرحلة تصد المشاعر التي تحس بها من ناحية جندل الذي طلب يدها للزواج.

بينما تتجسد المرحلة الثالثة، في وصول الأحداث إلى ذروتها ،حيث يتم استكمال بنيان القرية،تصفر السنابل والمحاصيل ويتم حصدها،كما يحتلم الصبي ويصل إلى سن الرجولة ليكلف بأداء الواجب المقدس الذي وكّل بأدائه. وهنا ترجع الراحة والإطمئنان إلى البطلة، بعد مقتل قاتل زوجها على يد ابنها ،ترجع الفدية ،وتفتح قلبها للذي ساعدها في تربية ابنها على أصول الرجولة. لكن المرحلة تنتهي بمأساوية كبيرة،حيث يهاجم سكان الجبل ويتم قتلهم ويقتل "جندل" وجميع أهل" باية" لتبقى وحدها في الجبل وهنالك تحرق نفسها بالقرب من جثة جندل خوفا من الإعتداء على شرفها،وتبين هذه المرحلة إصرار المرأة القبائلية على حماية عرضها وعرض أهلها إلى آخر نقطة في حياتها، ولو اقتضى عليها هذا قتل نفسها حيث أن الموت في هذا السياق أهون من الخضوع .

حاولنا الإقتراب إلى الدلالات الضمنية لتفاصيل هذه المقاطع،ووجدنا في هذا الصدد أن **مقطع ما قبل عرض الجنريك**، يصور لنا ،وقبل الجينريك، بعض المشاهد **قبل بداية الفيلم**،وتتمثل هذه الأخيرة في لقطات الجزء الكبير، متبوعة ببانوراما وصفية دائرية ، تبين في الجو المظلم والمملوء بالضباب ،كيف أن جماعة من السكان ومن قسوة الجوع والظروف يحفرون في الأراضي الجبلية بأياديهم ،بحثا عن جذور للنباتات وما تبقى من خضر الحقول التي كانوا خماسين فيها. يأكلونها لسد رمق الجوع ولا يأبهون لنوعية هذه الخضر كل ما يهمهم ملأ أكياسهم وإيقاف ألم الجوع الذي أخضعوا له.بعد هذه اللقطات الوصفية العامة،تقترب الكاميرا لتكشف عن تفاصيل هذه المشاهد،وتتمثل هذه الأخيرة في لقطات قريبة للأفراد وهم يحفرون في هذه التربة بأياديهم ،ويتم وصف هذا المشهد ببانوراما وصفية جانبية ، تكشف حقيقة تتمثل في أن التربة في الثقافة الشعبية القبائلية مقدسة إلى حد بعيد،فهي المأوى والمأكل والأمان.

تنتقل الكاميرا بعدها إلى تقريب الشخصيات بلقطات مقربة إلى الصدر ،من خلالها يظهر طفل يأكل بشراهة ما تم استخراجه من هذه التربة،وتنتقل أيضا لتقريب أوجه الرجال وهم يحفرون في حالة اللاأمن إذ أن ملامح الفزع بادية على أوجههم وإيماءاتم وحركاتم،وبالفعل،يقف الجميع في فزع وخوف هربا من جنود العدو القادمين على أحصنتهم واللقطات هنا عامة تصف الحدث وكيف،يطارد هؤلاء ببارود العساكر،تنتقل الكاميرا إلى عرض مشهد لقطاته متوسطة فيها يجمع أحد المعمرين ما ترك في هذه الأرض من حبات للبطاطا بعد أن طرد أهلها منها .ويبدو في هذه اللقطة لابسا الزي الخاص بالمعمرين الفرنسيين في فترة 1871،يتحدد بكونه أكثر تقدما بالمقارنة مع اللباس الذي يرتديه الأهالي البسطاء ،من قشابية وبرنوس يكون في معظم الأوقات أبيضا،السروال التقليدي المصنوع من القماش الرقيق إضافة إلى الصدرية والقشابية المصنوعة من الصوف والعمامة أو والشاشية a3mam البيضاء ،التي يرتديها الأطفال مع القشابية من دون سروال ،إضافة إلى القبعة المميزة للنساء والتي تلتصق بقشابية خاصة بن،و الفستان النسوي الذي يعود إلى هذه الفترة.

بينما يتجلى عبر نفس اللقطات، اللباس التقليدي الخاص بالجنود المتمثل في: السروال العسكري الذي يشبه إلى حد ما سروال الأهالي لكنه مميز بلونه الأحمر القاتم إضافة إلى قميص أزرق قاتم وقبعة حمراء تتميز في تصميمها بكونا طويلة حيث تتضمن جزءا منها ي ل إلى رقبة مرتديها ،يعلق في مؤخرتا كومة من الخيوط الحريرية التي تسمى في القبائلية ب tacrurt.

كما يحملون على جوانبهم محافظ جلدية خاصة بذه الفترة ،وتشير البنادق التي يحملونا إلى السلاح المتداول في تلك الفترة ،المتمثل في بنادق تشبه بنادق الصيد الحالية،كبيرة الحجم تحمل على الظهر.

يمكن أن نستقرئ من هذا،أن ا لتمع التقليدي القبائلي في هذه الفترة يتميز بالطبقية الإجتماعية ،نجد مظاهرها في التقسيم الإجتماعي ،حيث نستطيع إحصاء ثلاث طبقات رئيسية انطلاقا من الزي المميز لكل طبقة وتتحدد هذه الأخيرة في :

***الأهالي البسطاء :** يتميزون بملابس بسيطة مصنوعة في معظمها من الصوف،تشير إلى كونم من الكادحين الذين تم إخضاعهم لسلطة الطبقات الأخرى،ويدل في الوقت ذاته على بساطة العيش والتمسك بالقيم والعناصر ا لسدة لهذه الأخيرة بما في ذلك اللباس،حيث لم يتم تصميمه وفق النموذج المتطور للمعمر.

***المعمرين:** يمثلون الطبقة المسيطرة والمستوطنة للأراضي قسرا،يتميزون بلباس أكثر تطورا يحمل ملامح القوة والتطور الذي تتميز به فرنسا في هذه الفترة ،كما يترجم هذا اللباس في الوقت ذاته القوة

والجبروت والظلم الذي يشير إليه اللون الأسود،وهذا ما استطعنا استنطاقه انطلاقا مما ذكره "**عبيدة صبحي"و**"نجيب **بخوش**"في كتابهما"**الدلالة والمعنى في الصورة"،**حيث أشارا إلى أن "اللون الأسود مكروه منذ القدم ،فهو لون قاتم دال على الظلمة والجهل والكآبة والإستياء،واستخدم في الوقت ذاته للإشارة إلى الحقد والضغينة "[1].

ويكشف في الوقت ذاته عن صفحة من صفحات الشعار الفرنسي الذي تبنته أثناء غزوها للجزائر، والمتمثل في نشر الحضارة في أوساط الشعب،جسد الفيلم البناء الظاهري لهذا الشعار، المتمثل في اللباس المميز لها ،والمصمم بطريقة أكثر تقدما بالمقارنة مع لباس الأهالي .وهنا يجسد اللون الأسود هذه الدلالة على اعتباره يحمل معنى المكانة الإجتماعية الراقية والأناقة.

ينطوي هذا اللون على نفس الدلالة السلبية في الثقافة الشعبية الأمازيغية ،حيث يشير إلى الظلم،الحزن والطغيان،ويرمزو الإنسان الطاغي بقولهم:"**أسود الرأس** *"**أو" قلبه أسود***"دلالة على الظلم والطغيان ،حيث أن المثل الأول يشير إلى الشخص ذي الأفكار السيئة ولا يظهر أية نية حسنة،ويشير المثل الثاني إلى أنه شخص لا يضمر في قلبة الرأفة والرفق بل تنعدم فيه المشاعر الجيدة[2].

***الجنود:**يرتدون لباسا خاصا بالقوات الفرنسية في هذه الفترة يتمثل في السروال الأحمر مع القبعة الحمراء إضافة إلى الصدرية الزرقاء القاتمة اللون،وكومة الخيوط البيضاء الحريرية وتشير هذه الألوان إلى ألوان العلم الفرنسي الذي يعد ميراث الثورة الفرنسية،يدل الأحمر على الدماء والأزرق على الحرية والنماء، بينما الأبيض، فيحمل معاني السلام الذي حدث في فرنسا بعد هذه الثورة.

وهو في الوقت ذاته لباس الجنود في هذه الفترة والمخلد لرمزية الثورة الفرنسية.ويمثل هؤلاء الجنود رمز من رموز الكيان الفرنسي الإستعماري في الجزائر،ويشير السلاح الأسود والمحفظة السوداء الجلدية على لؤم وبشاعة ما حملته فرنسا باستعمارها وعلى الظلم والطغيان الذي تخبئه في وجودها،وتكشف في الوثت ذاته نية نهب خيرات الشعب والإيستلاء على ممتلكات الغير.

وينتهي المشهد بلقطة مقربة إلى الصدر، فيها يتم إظهار أحد السكان الذين تم قتلهم وهو مستلقي على الأرض،والزاوية التي تم إظهاره بها تشير إلى البشاعة والظلم والطغيان ،كما أنه أصيب في رأسه من الجهة

---

[1] عبيدة صبحي،نجيب بخوش،الدلالة والمعنى في الصورة،دار الخلدونية للنشر والتوزيع،الطبعة الأولى ،الجزائر ،2009 ،ص ،ص 44،45 .

* aberkan n uqerruy

* ul ines d aberkan

[2]مقابلة مع السيدة :"كساي فطيمة"مقابلة سبق ذكرها.

الخلفية ولهذا دلالة عميقة تتمثل في أنه مقتول برصاصة غذر ومكر، حيث أن قتل أحد بطعنة في ظهره يشير إلى الخداع والإستهزاء بحق الإنسان في الحياة.

كل هذه المشاهد تم تصويرها في ديكور طبيعي،وجو نصف مظلم يعمه الضباب ويقتله الصمت، وتتخلله من حين إلىآخر بعض الأصوات الطبيعية للطيور،لهذا المنظر دلالة خاصة في الثقافة الشعبية الأمازيغية،حيث أن الضباب رمز من رموز الشر والكآبة والرؤية المستقبلية للحياة،هو الستار الذي يحجب الشمس على اعتبارها تتضمن معاني السعادة والفرح والأمل،تتدعم هذه الدلالة مع إدراج الموسيقى التي تحمل في هذه اللقطة معاني الخوف والإستبداد والحزن .

بعد هذا يبدأ جينريك الفيلم وهي لقطات مستوحاة من الفيلم من خلالها يظهر السكان في قمة جبلية ينقلون على ظهورهم التربة عبر الفلين،ويصعدون هذه القمة في صعوبة شديدة،وتتخلل هذه اللقطات موسيقى حزينة هادئة،عبرها يتم إدراج عنوان الفيلم،" **LA MONTAGNE DE BAYA** "،على شكل كتابة ببنط بارز كتب بالأبيض على خلفية سماء حمراء، تشير إلى فترة الغروب دلالة على أهمية الفيلم ووزنه المعتبر ،حيث يدل البنط البارز على أهمية الحدث،كتب ،وضع العنوان متوسطا للصورة دلالة على أن هذا الإنتاج دعامة وركيزة للثقافة الأمازيغية والسينما الناطقة بلغتها والتي حرمت من الإنتاج والإبداع الحر منذ مدة طويلة،وكتب بالفرنسية،ليحيل إلى العديد من الأبعاد،المرتبطة بثقافة المخرج الذي تخصص في هذه اللغة،وكون نفسه با،وبحقيقة التركيب والإخراج الذي تم في استوديوهات فرنسا،كما يحيل في الوقت ذاته إلى اللغة الفرنسية على اعتبارها موروثا استعماريا،ورثته الجزائر عن فرنسا،وأصبحت لغة متداولة فيها.

كما يدل الغروب على مأساوية القصة ،التي بدأت بحدث مؤلم تدل عليه الأرضية المظلمة السوداء،واستمر عبر المعاناة والصراع الذي يشير إليه السكان وهم ينقلون التربة عبر الفلين، ويصارعون الظروف القاسية وانتهت بمأساة يدل عليها الغروب، واختفاء الشمس كناية عن اختفاء العدل والسعادة والحرية في الوطن الأم الذي تشير إليه لون السماء ،الدال على الدماء الغزيرة التي أذهبت الأرواح،وسقيت با التربة الجبلية. وعبر الموسيقى الحزينة للجينريك،والتي تحمل في طياتا صورا إيقونية تجاورية،تحيل إلى العهد التركي المشهور بذا النوع الموسيقي الذي يكثر فيه القينارة والعود،يتم سرد أعضاء الفرقة الفنية المشاركة في الفيلم بأسمائها والأدوار التي مثلتها فيه .

هكذا،تتجلى في ثنايا هذا المقطع بعض الشفرات الإجتماعية التي حدد معالمها "**بيير قيرو** "المتمثلة في[1]

- **نوع السلاح:**الذي يشير إلى بندقية صيد استعملتها فرنسا في فترة احتلالها للجزائر،وهي الدالة حسب ما أشار إليه "**بيير قيرو**"إلى الإنتماء إلى بلد معين.
- **نوع اللباس:**ويحدد هذا الأخير الجماعة الإجتماعية والمؤسسية،فالأولى تظهر في الطبقية الموجودة في المجتمع القبائلي تتحدد هذه الطبقات في :طبقة الفلاحين الكادحين المشكلين للسكان الأصليين ،ويتميز هذا اللباس بالبساطة وتنوع الألوان والصناعة اليدوية له.وطبقة المعمرين المستوطنين الذين كانت ثيابهم أكثر تطورا .في حين تغيب الطبقة الثالثة والمتمثلة في طبقة الموالين لفرنسا وهم الباشاغا ويظهرون في اللقطات الأخرى.

أما الجماعة المؤسسية فتتحدد في الجنود الذين ينتمون حسب ما ذكره بيير قيرو إلى مؤسسة عسكرية. **الشارات والأوسمة:**وتتحدد في كومة من الخيوط الحريرية البيضاءالمحددة للجيش الفرنسي،وتظهر أيضا في الأحصنة الظاهرة في اللقطات الدالة على استمرار الفروسية في الجزائر طوال هذه الفترة،وهي أحصنة بربرية ،تعتبر في ذات الوقت علامة من علامات الهوية التي تحدث عنها بيير قيرو.



لقطة مأخوذة من الجنريك

المقطع الأول:

استهل المخرج مقطعه هذا بلقطات وصفية حكائية ،من شأنها أن تنقل المتلقي إلى الجو الطبيعي والبيئة الجبلية ،ومن خلالها يجري السكان وهم مرددون لعبارة "**وطننا وطننا ""أرضنا،أرضنا"،**تدل هذه اللقطة على قيمة متأصلة في الثقافة الشعبية الأمازيغية ،تتمثل في تقديس السكان لأراضيهم وحبهم لها.

[1]Pierre Guiraud,op cit,p 97.

يستمر المخرج في الوصف والسرد الروائي والذي في ثناياه تظهر بساطة العيش في الـتمع التقليدي القبائلي،هذه البساطة تتجلى في اللباس الذي ارتدته الشخصيات و أشرنا إلى طبيعته في المقطع السابق،ونظيف إلى هذا نقطة أساسية ،تترسخ في الثقافة الشعبية القبائلية والمتمثلة في أن التربة تعد منذ أمد بعيد،مصدر الغذاء الأساسي للإنسان، تتعمق هذه الدلالة حينما يقترب المخرج من طبيعة العناصر التي تم إخفاؤها في هذه الأرض والمتمثلة على نحو التحديد في القمح الذي خبأ في جرة من الفخار ،وتمثل هذه العناصر في مجملها شفرات اجتماعية دالة على الهوية،حيث تؤكد حقيقة ارتباط الفخار بالثقافة الشعبية القبائلية،وقيام هذه الأخيرة على الموارد الفلاحية.

فلو حاولنا التعمق في سيمياء الأشياء في الثقافة الشعبية القبائلية،ألفينا أن القمح كان ولا يزال مصدرا للرزق ،والعنصر الذي يضمن لهم الأمان من الجوع والفقر،فهو نعمة مقدسة إلى حد بعيد،يتم التفاؤل برمزيتها الخاصة المتمثلة في النماء والخصوبة،لهذا يتم اعتماده في العديد من الطقوس الإحتفالية،ويقال في الثقافة الشفوية أن "**حبة واحدة من القمح يمكن لها أن تملأ الم ل بالخير والبركة** "والقمح رمز من رموز الطفل الذكر الذي يتم التفاؤل به خلال الشهر السابع للمرأة لتنجب ذكرا يحمي اسم هذه العائلة من الزوال ونقمة الإنقراض[1].

كل هذه الدلالات وغيرها تفسر لنا اللقطة التي يخرج فيها "أكلي وباية وابنهما "جرة القمح ويداعبون ثلاثتهم القمح بين أيديهم ،فرحا به وبقائه في حالة جيدة يتم الإنتفاع با،هو أيضا السبب الذي قاد المخرج إلى استعمال لقطات وصفية للجزء الصغير وهي التي تتميز بكونا تصف الجو الذي من خلاله تتفاعل الشخصية مع السياق لا سيما الشخصية التي لعبت دورا معتبرا في الفيلم.

أكد محمود **إبراقن على هذه الفكرة**في كتابه**:" علاقة السيميولوجيا والظاهرة الإتصالية"** أنا التي لا تؤطر إلا جزءا من الديكور بحيث تسمح بإبراز الشخصيات التي يمكن لنا أن نميز بعضها من بعض،تستعمل لتقديم البطل في وسط درامي جديد وتصور البطل في سياقه الإجتماعي[2]".

كما استعان في هذه اللقطات بحركية خاصة للكاميرا،تتحدد هذه الأخيرة في في بانوراما أفقية من اليمين إلى السيار ومن اليسار إلى اليمين،تدل حركية الكاميرا من اليسار إلى" اليمين في تحقيق التركيز البصري الذي يتتبع الحركة بطريقة عادية وعفوية، وهي الحركية التي يتم عبرها تشكيل دلالات إيجابية ،وتتحدد

---

[1]. مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها.

[2] . محمود إبراقن ،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الإتصالية،مرجع سبق ذكره ،ص 176 .

الدلالة الأخرى في المعاني السلبية[3] ".أما من خلال هذا الفيلم فتشير هذه الحركية إلى ترقب الخطر المفاجئ والعمل بقدر المستطاع على تفاديه .

تشير جرة الفخار في الوقت ذاته على إحدى العناصر المادية للثقافة الشعبية القبائلية ،فهي نوع من الأواني التي لا يتم صنعها للوظيفة الإستعمالية المتمثلة في حفظ الأغذية والمئونة-فحسب-،لكنها تحمل في الوقت ذاته معاني ودلالات رمزية خاصة ،تكتسبها مع تنامي تداولها وكثرة استعمالها وانتقالها، من فترة زمنية إلى أخرى،وتكون الجرة من هذا المنطلق عنصرا هاما من عناصر الثقافة المادية القبائلية،ترمز إلى تقديس هذا المجتمع للحرف والصناعات اليدوية من جهة،ونمط المعيشة التقليدي والبسيط من جهة ثانية،كما أنها شفرة اجتماعية دالة على جماعة الحرفيين.وتدل برموزها وتفاصيل هذه الرموز على الهوية الأمازيغية ومعتقدات هذه الهوية من عناصر رمزية.وهذا ما مهد له Roland Barthes بقوله:**"أن الشيء يستعمل لشيء معين وبناءا على هذا ينظر إليه من الوهلة الأولى على أنه عنصر ذو وظيفة استعمالية،لكنه من جهة أخرى يفتح المجال للفرد في الحكم حول العالم وتغيير هذا الأخير والتواجد فيه بصفة فعالة هذه الأشياء التي نعتقد أنها بسيطة وخامة تحمل العديد من المعاني حيث عن طريقها يتم استقصاء العديد من المعلومات والدلالات الرمزية والبلاغية [1]"**

يحمل نمط السلاح المستخرج من الأرض في اللقطة المتوسطة الموالية نفس الدلالة ،حيث يشير السلاح إضافة إلى بعده الإستعمالي إلى واحد من عناصر الرمزية الحاملة لأبعاد دلالية خاصة،فتواجد السلاح يدل أولا وقبل كل شيء على بعد تاريخي أثر على الثقافة الشعبية الأمازيغية، المتمثل في تعاقب الإستعمار وانتشار الحروب وفترة اللاأمن في منطقة القبائل،وهذا ما أشار إليه الباحث الأنتروبولوجي "مولود معمري"في كتابه" culture savante et culture vécue" بقوله أن الأمازيغ قد تعرضوا لتعاقب العديد من الإستعمارات والمحاولات الاستيطانية وآخرها كانت سنة 1830 مع الغزو الفرنسي*.

ترمز نوعيته البسيطة"حيث يتكون من بعض السيوف والبنادق البسيطة"،إلى بساطة المجتمع القبائلي وضعفه عسكريا بالمقارنة مع فرنسا،فالسلاح هنا عنصر وظيفي تتحدد وظيفته الإستعمالية في الحماية والدفاع عن النفس ،أما دلالاته الرمزية،فهي كثيرة تشير إلى طبيعة المجتمع القبائلي المتميزة ببساطة العيش

---

[3] Jennifer Van Sijll,op cit,p 22

[1] Roland Barthes,l'aventure sémiologique op cit,,p p 251,252.

* للإطلاع أكثر،عد إلى ثقافة المجتمع القبائلي وخصوصيتها الرمزية،الجانب النظري.

وكثرة الحروب،يزداد المعنى الإتصالي لهذا المشهد ويتعمق ،من خلال استعمال اللقطة المتوسطة،على اعتبارها وحسب ما ذكره "إيزنشطاين"تضع المتفرج في علاقة حميمة مع الممثلين، فيحس وكأنه موجود معهم في الغرفة نفسها أو يجلس بجانبهم على الأريكة نفسها ،أو حول مائدة واحدة لتناول الشاي[1]"هكذا،ساعدت هذه اللقطة المتلقي في تحقيق التفاعلية عن طريق تقريب الحدث والتفاعل مع تفاصيله ومعايشتها.

ونفس الشيء يمكن قراءته في اللقطة الموالية ،أين تظهر امرأة مسنة تبكي ،وهي تضم ما خبأته إلى صدرها،من شأن هذه اللقطة أن تظهر قساوة الظروف وصعوبتها وشدة تأثيرها على نفوس الأفراد.تتعمق دلالة اللقطة عند ربطها بالتعليق حيث يقول الشيخ الذي يظهر في هذه اللقطة:" قول الشيخ:"**ابكي يا عجوز ابكي،فلقد كانت الأرواح الخيرة** في **حمايتنا I3essasen**[*]".

ويظهر هذا التعليق الجانب العقائدي في الثقافة الشعبية القبائلية ،حيث يؤمن الأفراد بتواجد أرواح خيرة في كل مكان سواء في الحقول والمنازل والآبار والصخور والأشجار ،هذه الأرواح هي التي تقف إلى جانبهم وتحميهم من المصائب ويقال عنها في هذه الثقافة أنا عناصر ،خيرة آتية من أرواح الأجداد التي تحتمي بالأشجار والصخور هكذا تسهر على حماية الأفراد ومباركتهم على الدوام .وتكتسي التقديس والإحترام لدرجة ترتقي فيها إلى مستوى الملائكة [1].ولعل الزاوية العادية والحركية الثابتة للكاميرا كان لهما إسهام واضح في إعطاء البعد الواقعي للأحداث المدرجة عبر هذه اللقطات، حيث تدل على التعبير الصريح والكشف المفاجىء الذي تمتاز به الأفلام الوثائقية[2] .

وفق المخرج إلى حد بعيد في إدراج اللقطات الوصفية الموالية،حيث تصور التغير المفاجىء الذي حدث على هذه الجماعة ،بفعل قدوم الجنود وهم يطاردون السكان بأحصنتهم. من شأن هذه اللقطة أن تكشف واقعا مهما في تاريخ الجزائر خلال هذه الفترة، والمتمثل في ممارسة الحكام للعنف والإضطهاد في حق الأهالي والسعي على فرض سيطرتم في كل فرصة سامحة لهم،يتدعم هذا أكثر من خلال تصاعد الأصوات وتعالي الموسيقى التي

---

1 محمود إبراقن،أخذا عن EISENSTEIN Serge Mikhailovitch ,la vision en gros plan,Iskousstrokino,texte repris par le cahiers du cinéma,n 226/227,janvier 1971,p 14

[*]"t tru a tamghart,t tru,d i3essasen ig hurben fellanegh ."

[1] Jean Servier,op cit,p 09

[3]محمود إبراقن ،مرجع سبق ذكره،ص181[2]

وفق المخرج في اختيارها إذ تحمل دلالات الخوف والخطر، وهي بذلك مؤثرات صوتية دلالية تكمل تدعم ما تحمله اللقطات من معاني الخوف والخطر،وتكشف في الوقت ذاته عن الدخول [3]تعبيرية. الإستعماري،حيث أنا موسيقى أجنبية،غريبة عن الثقافة الشعبية القبائلية،وتعد في الوقت ذاته دالا سمعيا،أو شفرة ثقافية دالة عن الهوية التركية،أو الوجود التركي في الجزائر.

يبرز المخرج رمزية التنويع من اللقطات، لا سيما الوصفية منها والقريبة ،حيث أنه وفي كل مرة يصف فيها الجو العام والأحداث المتواجدة فيه،يقترب لاستكمال هذا الوصف بالإقتراب النفسي من ملامح الشخصيات عبر اللقطات القريبة التي تسمح بذلك .وهنا تتجلى رمزية الحركات وإيماءات الوجه التي تنبئ بالإنفعالات والأهواء والعواطف ،يتجسد هذا بصفة معمقة من خلال التقاسيم والإشارات البادية على وجه أكلي حيث يظهر وجهه أحمرا وعليه تقاسيم إيماءات الغضب والرفض.

هذا ما أشار الأمريكي Birdwhistell* من خلال دراسته للعلاقة بين الكلام والحركة ودورهما في التواصل من خلال اللغة الإنجليزية التي يتكلمها الأمريكيون.ودراسة الحركات الجسمية من جوانبها العضوية والنفسية والإجتماعية، وأطلق عليها kenesis أي الحركة.ومن هذا المنطلق يعني هذا المصطلح :"دراسة الحركات والإشارات الجسمية وتعبيرات الوجه بوصفها أداة للتواصل [1].واستلهم بردستويل هذه الدراسة من خلال دراسته الأنتروبولوجية للهنود الكوتنيين kutenai الذين كانوا يعيشون في شمال أمريكا .ولاحظ من خلال معايشته لهم أنم كانوا يستعملون حركات وإشارات جسمية عديدة أثناء حديثهم بلغتهم فيما بينهم ومن أهم ما توصل إليه أن كل حركة أو إشارة جسمية دلالتها من خلال السياق الذي تستعمل فيه.أضاف إلى أن المعاني والأفكار التي يتداولها المتكلمون لا تتحدد فقط بالكلمات المنطوقة ،إنما تساهم الإشارات الجسمية في توضيحها وتأكيدها ،كما يمكن لهذه الأخيرة أن تنوب عن اللغة والخطاب السمعي .كما درس المصاحبات الجسمية المرتبطة بالتواصل أي الهيئة التي يكون عليها الجسم مثل:تغير لون الوجه كالإحمرار،الشحوب،تصبب العرق،ارتعاش الأطراف وغير ذلك من المظاهر المصاحبة لانفعال المتكلم أثناء الكلام،وهي الإشارات والإيماءات التي يترجمها وجه أكلي ،تبين غضبه وانزعاجه من قدوم الجنود.

---

[3] Jennifer Van Sijll,op cit,p97.

*

1http://WWW.kotobarabia.com 122كريم زكي حسام الدين، الإشارات الجسمية، ص

هو في نفس الوقت قيمة متأصلة في الثقافة الشعبية الأمازيغية والمتمثلة في حب الوطن،وفي هذا لا حاجة إلى الإستعانة بالتعليقات والحوار بل تتدعم دلالته مع تصاعد الموسيقى أثناء الوصف العام للأحداث المبينة لهيئة العساكر وهم يمارسون العنف على الشعب ،وهنا يظهر شخص مميز بلباسه في هذه اللقطة وهو القائد سعيد الراكب فوق حصان ويلبس لباسا مختلفا عن الآخرين ،يشير هذا اللباس إلى الطبقة الثالثة المتواجدة في منطقة القبائل خلال هذه الفترة والمتمثلة في طبقة "الباشاغا"،وهم الحكام المسيطرين على الحكم قبل مجيء الفرنسيين والموالين لهم بعد الإحتلال.

يقترب المخرج من البعد التسلطي لهذه الفئة ،من خلال اللقطة الخامس عشر، حيث يضرب أكلي على صدره بمقبض بندقية الرجل الذي يجري بالحصان نحوه لكن لا يظهر هذا الرجل بل تظهر فقط بندقيته،ومن شدة العنف الذي ضربه با سقط أكلي أرضا،وكل من الضجيج والموسيقى يضفيان للمقطع معنى تصاعد الأحداث واحتدام الصراع،كما يظهر في الوقت ذاته عمق الصراع الطبقي بين سكان ا لتمع الجزائري،ما أثر بشكل أو بآخر على الثقافة الشعبية المتواجدة فيها.

ومن خلال الدراسة الضمنية لهذا المقطع ،تتجلى لنا العديد من الشفرات الإجتماعية التي تحدث عنها "بيير قيرو" **والمتمثلة** في **الرموز الدالة على الهوية:**

***الأسلحة و الأعلام و الطوطمات** :les arms les pavilions les totems :و تشير إلى الانتماء إلى عائلة أو عشيرة أو مدينة، يظهر في هذا الفيلم نوعين من السلاح ،يترجم كل نوع الجماعة الإجتماعية التي تستعمله.

يتحدد الأول في سلاح الأهالي الذي تم إخراجه من الحفرة التي خبأ فيها في اللقطة السابعة،ويتحدد هذا الأخير في مجموعة من السيوف وبعض البنادق البسيطة،هي جزء لا يتجزأ من الثقافة المادية الأمازيغية ،تشير ببساطتها على بساطة هذه الثقافة،في حين يتحدد الثاني في الأسلحة المتقدمة نوعا ما والتي يحملها الجنود،ترمز إليها البندقية التي تظهر في اللقطة الخامس عشر .

***اللباس الموحد**: les uniforms:يظهر في هذا المقطع بعض التفصيل في اللباس الذي يرتديه الأفراد،ومن شأن هذا التحديد أن يحدد أكثر صفات الجماعات الإجتماعية والعرقية المرتدية له ،تتمثل الجماعة الأولى في السكان الأصليين لمنطقة القبائل،وهم في معظمهم من الطبقة المسيطر عليها .

تبرز من خلال هذا اللباس العديد من مظاهر الثقافة المادية ،حيث أنّ النساء في هذه اللقطة يرتدين الدّيلوهو غطاء للكتفين والصدر، غير مغلق من الجهة الأمامية،يضعن على رأسهن قبعة مصنوعة من الصوف مميزة للبطلة "**باية**"يرتدين في الوقت ذاته جبة مصنوعة بالقماش ويرتدين معها ل حزاما خاصا

يربطن به في الوقت ذاته الدّيل أو الغطاء المسمى ب Ibalita إلى خصرهن،حيث أنه لا بد على المرأة القبائلية أن تحزم لباسها لتدل على قدرتا في العمل والنشاط ،كما تنظر إلى المرأة التي لا ترتدي الحزام نظرة سلبية يقال عنها أنا لا تتخلق بالأخلاق،ونزع الحزام في الثقافة الشعبية الأمازيغية، لا سيما أمام الرجال تعدي على التقاليد والحرمة وانقاص من تقديرها واحترامها لهم[1].

من جهة أخرى يعتبر الحزام رمز من رموز الحماية، حيث يدل على الثعبان الذي يشير في الثقافة الشعبية القبائلية إلى الحماية والأمان ،ومن هذا المنطلق وعن طريق لف الحزام على الخصر يتم حماية المرأة وصون خصوبتها من الكائنات والمخلوقات السيئة[2].

هناك من النّساء من يضعن المنديل على رأسهن ،وهو الشيء الذي تشير إليه اللقطة التاسعة ،حيث تلبس امرأة مسنة الديل والخمار الذي يظهر تحتها شعرهن،أما الرجال فنجدهم يرتدون سروالا تقليديا مميزا لهذه الفترة إضافة إلى قميص مصنوع من الصوف ,ومنهم من يلبسون البرانس الصوفية أو ما يسمى الصدرية و القشّابية ،إضافة إلى نوع من الحذاء الرجالي الذي يسمى ب "أركاسن"arkasen.

كذلك يتميزون بشعر رأسهم الطويل نوعا ما، وبتركهم اللحية والشوارب، وهي من سمات الرجولة في الثقافة الشعبية الأمازيغية حيث تكسب الرجل الهيبة والرجولة،لدرجة تكون فيها كلمته ووعده مرتبطة بذه الأبعاد المعنوية الرمزية،فالرجل الذي يحلف بشيء ما أو يقطع وعدا من الوعود يشير إلى شاربه،وفي حالة عدم التزامه بذا الوعد يقال له:"الأحق لك أن تحلق شواربك[1]"والرجل الذي يقدس الأبعاد الرمزية للوعد الذي قطعه واضطرته الظروف إلى عدم الإلتزام به يحلق شواربة قبل أن يطلب منه أحد ذلك.

نرى في نفس المقطع اللباس المميز للأطفال في هذا المجتمع، والمتمثل في صدرية مصنوعة من الصوف إضافة إلى سروال وقشابية صغيرة ،ويضعون على رؤوسهم قبعة حمراء أو بيضاء،وهو في مجمله اللباس المميز لجماعة عرقية تتمثل في الأمازيغ ،يتميز بألوانه المختلفة التي تستقى من خصوصية الطبيعة المتنوعة الألوان،بيد أن الأبيض والأحمر هما المسيطران على الفيلم ،نظرا لرمزيتهما الخاصة في هذا المجتمع،حيث يشير الأحمر إلى الدم ،ويمثل هذا الأخير رمزا من رموز الحياة سواء بالنسبة للإنسان أو للحيوان،كما أنه لون من الألوان المقدسة التي تكفل لمرتديه أو مستعمله الحماية والأمان ضد أي خطر، لهذا يوضع في جبهة الطفل عند إخراجه لأول مرة من المنزل، أو عند إلباسه لباسا جديدا أو إصابته بالحازوقة المسماة في القبائلية ب "تحيطشث"خيط أحمر لوقايته من العين والأخطار المختلفة[2]. ويسكب الدم على جذور

---

[1] مقابلة مع السيدة براهيمي أونيسة،69 سنة،امرأة مسنة من قرية أيت وحريق،بلدية بوزقن ،ولاية تيزي وزو،يوم 19 أفريل 2011 ،على الساعة الثالثة زوالا.

[2] المقابلة نفسها التوقيت نفسه.

.

[1] مقابلة مع السيد عزوق أعراب"،مقابلة سبق ذكرهانفس اليوم،نفس التوقيت

[2]مقابلة مع السيدة ياسة فروجة،79 سنة ،امرأة مسنة من قرية إبوييسفن،بلدية بوزقن،مقابلة يوم 29 مارس 2011 على الساعة العاشرة صباحا

الأشجار والصخور وهذا طمعا في الحصول على بركة الأرواح المقدسة التي تسكن هذه العناصر ،أما الأبيض فهو لون الصوف الذي يصنع به هذا اللباس وفي نفس الوقت يرمز إلى صفاء القلب والروح.
تتحدد الجماعة الإجتماعية الثانية في لباس الباشاغا ،المتمثل في قبعة سوداء وسروال وقميص أسود طويل ومزركش بالأبيض ،إضافة إلى برنوس أبيض اللون،يشير هذا اللباس إلى جماعة اجتماعية تتحدد في طبقة الحكام.

بينما يمثل جنود الباشاغا الجماعة المؤسسية، ويتحدد ذلك انطلاقا من لباسهم المتمثل في البرنوس البني الفاتح اللون والقبعة البنية التي تعود جذورها إلى العهد التركي.
***الشارات و الأوسمة**:les insignes et les décorations, تظهر في هذا الفيلم من خلال قبعة القائد سعيد ،التي تعد واحدة من الإشارات المبينة لجماعة الحكام،وتعود هذه الأخيرة إلى فترة 1870 ،تبين بلونا الأسود الحكم وجذوره الذي يعود إلى العهد العثماني ،نفس الشيء يقال عن القبعات التي يرتديها جنود الباشاغا ،والتي تعتبر نموذج من نماذج الأوسمة العسكرية الدالة على الفترة المحددة لقصة الفيلم.
يمكن أن نستشف الشارات والأوسمة كذلك في الزخرفة الموجودة على لباس القائد السعيد ،والتي تعود إلى العهد العثماني في الجزائر هذا وتعتبر الأحصنة كذلك إشارة من إشارات الفروسية التي تميز الحكام في هذا العهد .

* **الوشام ومظاهر الزينة(ماكياج) و أشكال الحلاقة**: les montages les maquillages–coiffures:وهي التي يتم تمييزها من خلال نمط الزينة الخاصة بالنساء اللواتي ظهرن في هذا المقطع،يطلقن شعرهن ويلبسن قبعة مثلثة الشكل كما هو الحال بالنسبة لباية،أو خمارا خاصا يلبس بطريقة يظهر با شعرهن.أما فيما يخص نمط الحلاقة الخاص بالرجال ،فهو الذي أشرنا إليه بتركهم اللحية والشوارب وجعل شعرهم طويلا نوعا ما .
***الأسماء و الألقاب**:les noms et surnoms:تظهر في هذا المقطع من خلال الرسالة اللفظية التي تخللت المقطع في اللقطات الأخيرة،ونجدها في هذا الفيلم من خلال:

- **اسم أمزيان :**

يمثل اسم ابن باية في هذا الفيلم له دلالات عميقة في الثقافة الشعبية الأمازيغية،فاسم أمزيان،مشتق من الفعل "إمزي"الذي يعني "أصغر" وأمزيان صفة مشتقة من هذا الفعل يدل على الفرد الصغير في الم ل ،والذي يتمتع بالدلال والحب من قبل جميع أفراد العائلة،يقال عنه في القبائلية ب" amazuz n

axxam"،أي "صغير العائلة"ويطلق عليه هذا الإسم تفاؤلا بأن يصبح حامله متواضعا بين أفراد قريته، لا سيما أثناء حديثه وسط الرجال في مجلس القرية المسمى ب "ثجماعث""tajma3t "[1].

- **لقب ثمغارث:**

يدل هذا اللقب في الثقافة الشعبية الأمازيغية على مرحلة متقدمة في السن ،والمتمثلة في الشيخوخة،هذا ويحمل هذا اللقب العديد من الأبعاد الدلالية الرمزية ،التي تستلهم معناها من عمق هذه الثقافة،فلقب "ثمغارث" يطلقة الزوج القبائلي على زوجته، حيث أنه من العيب –حسب هذه الثقافة- مناداتها باسمها نظرا للتفاوت في المراتب بين الرجل والمرأة ،واحتراما للأشخاص الكبار في السن الذين يسكنون معهم في نفس الم ل والذين يعتبرون النداء للزوجة باسمها تجاوز للحرمة والأخلاق*.

من جهة أخرى ،نجد أن لثمغارث دلالة رمزية خاصة في الأسرة الأمازيغية،حيث تعتبر هذه الأخيرة مدبرة الم ل والعنصر الحيوي الذي يفرض النظام فيه،ويعمل بقدر المستطاع على التنسيق بين أعضائه وتسيير شؤونه،وقد وصف الم ل الذي لا تتواجد فيه العجوز بكونه م لا لا تطرق أبوابه البركة والخير ويقال في هذا الصدد:"**الم ل الذي لا توجد فيه امرأة عجوز مثل الحقل الذي لا يتوفر على شجرة التين المسماة ب "تذكارث[2]*"،**حيث أن انعدام هذه الشجرة في الحقل يؤدي إلى عدم تلقيح بقية الأشجار، ومن ثم لا تثمر هذه الأخيرة بثمار كثيرة ،وهنا يكمن وجه الشبه بين الحالتين، حيث أن خلو الم ل من المرأة العجوز يؤدي إلى التبذير ونقص التدبير ،مما يوصل إلى ضياع البركة والخير في هذا الم ل.



لقطتان مأخوذتان من المقطع

---

[1]أنظر مهام الرجل في ال تمع القبائلي

* للتعمق أكثر،عد إلى نظام الأسرة في المجتمع التقليدي القبائلي ورمزيته.

* ثذكارث: يقال عنها أنا شجرة للتين من جنس ذكر ،تثمر مبكرا ويتم تعليق رؤوس أزهار هذه الشجرة على أغصان كل شجرة لتلقح وتثمر بكميات وفيرة وعدم وجودها في الحقل يؤدي إلى غياب الثمار ويقام هذا الطقس مع بداية فترة الإثمار لهذه الأشجار.

[2] axxam mebla tamghart am yiger mebla tadekkart.

المقطع الثاني:

استهل المخرج هذا المقطع بلقطة ،جسد من خلالها شكلا آخر من أشكال الصراع بين الأهالي والقائد سعيد ،لم يوصف هذا الصراع بشكل عام، إنما تعمد المخرج الإقتراب من الشخصيات، والتركيز على القسمات والإيماءات البادية على وجهها أثناء تفاعلها.

لتحقيق هذا المسعى، استعان المخرج بفعالية الزاوية المنخفضة في تصويره للقائد ،وتحمل في طياتا العديد من المعاني المتمثلة على وجه التحديد في توليد الإحساس بالعظمة والقوة والمخاطرة والكبرياء ،كما تخلق في نفس الوقت دلالات الرعب والتراجيديا[2].إنا ذاتا المعاني التي يمكن أن تتضمنها هذه اللقطة ،حيث يمثل القائد سعيد نموذجا عن الأشخاص الذين عمدوا على نشر الرعب بين الأهالي ،من خلال تجريدهم من أراضيهم، وممارسة جميع أشكال العنف عليهم.

تتعمق هذه الدلالة من خلال استقراء وتحليل معاني الرسالة اللفظية الواردة على لسانه ،والمتضمنة لنبرة تسلطية، تجمية وتديدية يقول فيها:" قول سعيد:"**أتريدون الإحتماء بعناية ابنة القديس لحلو؟[*]**".

فهذا الخطاب يوحي إلى حديث القائد عن فشل السكان من محاولاتم في الإحتماء بعناية ابنة الوالي المقدس،وفي هذا إشادة بقوته وبطشه وسيطرته التي لا تفوقها أية سيطرة.تتدعم هذه الدلالة من خلال ربطها بالصورة الإيقونية التي تتضمنها هذه اللقطة ،حيث تتجسد إيماءات دالة على الغضب ،يمكن فهمها من خلال التجاعيد البادية على جبهته.

فبما أن الحركات والإشارات الجسمية –حسب ما توصل إليه بردستويل-في دراساته منظومة سنية تشبه المنظومة اللفظية ،في خضوعها في رمزيتها ومعناها إلى السياق الذي تنشأ فيه[1]،فإن دلالة خطوط وانكماشات الجبهة في الثقافة الشعبية الأمازيغية هو "الغضب"، حيث يقال في التراث الشفوي:"جعد جبهته[*]"بمعنى غضب غضبا شديدا،تتدعم هذه الدلالة بصفة أكبر حين ربطها باللون الأسود الذي ظهر في لباسه ،حيث يشير الأسود إلى الظلم والطغيان.

تحقق اللقطة الموالية،حقيقة أقرتا سيميولوجيا الثقافة،والتي تعتبر الأنساق السيميولوجية نصوصا دالة،تتضمن هذه النصوص علامات تشكل بدوالها علاقات تآلف أو تقابل بين معانيها،حيث صورت باية بزاوية غطسية تتواجد وسط أهلها الذين يبتعدون عنها،من شأن هذه اللقطة،واستنادا على المعاني

---

[2] محمود إبراقن،مرجع سبق ذكره،ص 182 .

[*] " 3ni tebgham ad t eddarid s eddaw n yellis n sidi lahlu ?"

[1] كريم زكي حسام الدين،مرجع سبق ذكره، ص 123 .

[*] yekres awenziw i nes.

والدلالات التي تخبؤها في طياتها ،أن تظهر معاني الإحتقار والإستهانة والتصغير، الذي يكنه لها سعيد بعد رفضها الزواج منه واختيارها أكلي .

و تشير في الوقت ذاته إلى الإستهزاء بما آلت إليه بعد طردها وأهلها من أراضيها، تتدعم هذه الدلالات والمعاني بصفة قوية حينما يتم ربطها بدلالات الموسيقى الموظفة ،والمتمثلة في كونها موسيقى هادئة تدل على نتائج موقف تراجيدي ،كذلك تدل اللقطة على العزلة الإجتماعية التي وجدت فيها البطلة نفسها، بعد ابتعاد الأهل عنها .

هكذا، حاول المخرج عبر هذه اللقطة خلق نوع من الفضول، الذي يدفع المشاهد إلى طرح مجموعة من التساؤلات الوثيقة الصلة بالثقافة الشعبية الأمازيغية، ويتعلق الأمربإشكالية التمييز بين الرجل والمرأة فيها وتتحدد هذه التساؤلات في :

- لماذا يبحث القائد عن باية وسط كل هؤلاء السكان؟

- ما الذي يريده منها ،مع العلم أن عالم الرجال والنساء في المجتمع القبائلي منفصلان ،فهما مثل الشمس والقمر لا يلتقيان؟

-ما هو موقف الرجال من هذا السلوك،مع العلم أنهم العناصر الفاعلة في المجتمع التقليدي الأمازيغي والذين توكل إليهم مهمة صيانة الشرف من خلال حماية المرأة ودفع الضرر عنها؟

كل هذه التساؤلات ،حاول المخرج الإجابة عنها من خلال اللقطات الموالية،التي جسد عبرها جدلية الصراع بين:"**الخوف والإحتقار،القوة والضعف**"،نجد هذا في توظيف المخرج المتوالي لثنائية الزاوية الغطسية والأفقية.

استعان بالزاوية الغطسية في اللقطات التي يظهر فيها القائد وهو يتحدث مع باية من فوق حصانه،تشير ملامحه وإيماءاته التي تولت اللقطات النفسية الكشف عنها إلى السخرية،التهكم والإحتقار،والقليل من الإعجاب.

كل هذه العلامات النفسية تكشف عنها حركية العينين اللتين تطرحان في عمقهما الحقد ،الإحتقار والإعجاب في الوقت نفسه،فهما توجهان نظرة غطسية،جانبية ،وهي شفرات مساعدة للتعبير اللفظي ومدعمة لدلالة الخطاب المنطوق في هذه اللقطات والمتمثل في:

- **قول سعيد:"باية،أجمل نساء القرية ،**تمتن **العلاقات** بين **القلوب والقدر** "*

* Baya !tuzyiny ger n tehdayin n tmurt agi,tin yettcuddun lexyud ger ulawen d lmektub"

- **قول القائد:أنظري كيف أصبحت* "**
- **قول القائد سعيد:"ماذا عن الذي هربت معه،مات أم لم يمت بعد؟*"**

يريد القائد بخطابه هذا ،معاتبة باية على اختيارها لرجل آخر غيره،يتجسد هذا في سخريته من ما آلت إليه وضعيتها ،وهي ابنة الولي الصالح الذي يقدسه جميع أفراد القرية،وفي سؤاله عن الشخص الذي اختارته زوجا لها،وهل هو على قيد الحياة أم لا؟،من هذا المنطلق نستطيع الإجابة على السؤال الأول المتمثل في رغبة القائد عتاب البطلة" باية "على الموقف الذي اتخذته،والذي يكشف عن تأصل المرأة القبائلية بالشرف والأخلاق ،التي تجعلها تختار من فيه سمات الرجولة لا الموالي للعدو رغم حالته الميسورة.

بقي الآن سؤالان لا بد من الإجابة عنهما ،وهذه الإجابة متضمنة في النظرة المنخفضة التي توجهها البطلة إلى القائد سعيد، وعند ربطها بالإيماءات التي تقربا اللقطات النفسية الموظفة لهذا الغرض، يمكن القول أن باية مجسدة للمرأة القبائلية الشهمة ،التي تظهر في كل وقت صمودها وقوتا أمام خطابات التحدي الموجهة لها.

فهي بصمتها ونظرتا الثاقبة ،الموجهة إلى القائد سعيد، تقول بكل صراحة ومسؤولية أنا ليست نادمة عن الموقف الذي اتخذته ما دام هذا سبيلا نحو صيانة شرفها وعفتها ،تظهر في الوقت نفسه اعتزازها بحريتها واحتقارها للقائد، وعدم منحها الإعتبار لمكانته وعدم تأثرها بأقوال،وهنا يحمل الصمت دلالة أخرى غير التي عهدناها في الثقافة الشعبية القبائلية،حيث كثيرا ما يوظف الصمت لينقل معاني القبول والرضى،لا سيما لدى المرأة التي تخشى الحديث أمام الرجل،بيد أننا في هذا المقطع،نحتك بدلالة أخرى لهذا النمط الإتصالي،وتتمثل في الرفض،الإحتقار،الإستنكار .

نجد الإجابة عن السؤال الأخير المتمثل في موقف الرجال من كل هذا،في اللقطة السابعة، حيث تحرك باية رأسها نحو الزاوية الجانبية ،لتخبر القائد أنا تحت حماية زوجها الذي لا يزال على قيد الحياة.وبالفعل،يتقدم هذا الأخير وفي حركيته الثقة والرزانة والصمود،حيث أنه وبكل هدوء،أخبر القائد بعودتم إلى أرضهم.

ولا يشير هذا الصمت إلى الخوف، بل يظهر الصمود والرزانة والحكمة التي يتمتع با أكلي،وهي الميزة التي لا بد على أي رجل قبائلي أن يتخلق با.

---

*"muqel amek i tughaled !."

*" i winna i d wi trewled akenni,yemmut nagh mazel ?"

تقرب إليناااللقطات الوصفية الثابتة الموالية ،وبكل واقعية ،الصراع الذي تم بين القائد والسكان ،وبلوغ هذا الأخير ذروته عند إقدام جنود الباشاغا على إجبار باية على الذهاب معهم، وهنا يقترب المخرج ليظهر موقف باية ،حيث يظهر في وجهها الخوف والفزع ،كما تدل التفاتتها ذات اليمين وذات الشمال على انتظارها من الرجال حمايتها من هؤلاء الجنود.

وبالفعل ،يظهر موقف الرجال في تصدي زوجها لهم، وإبعادهم بكل غضب وقوة،وهنا تظهر شهامة الرجل القبائلي الذي يعمل كل ما بوسعه للحفاظ على شرفه ،من خلال الحفاظ على زوجته،أبرز المخرج هذا الموقف من خلال استعماله لقطات الوصف العام الوصف العام للأحداث، والتي تصف العراك بين القائد سعيد وأكلي،والذي ينتهي بمقتل هذا الأخير غدرا على يد سعيد،تتعمق هذه الوضعية وتتأزم في اللقطة الثالثة عشر حيث يترك أكلي مستلقيا على الأرض، وتبكيه باية بشدة.

وهنا تظهر واحدة من أهم القيم التي يبنى عليها الـتمع القبائلي، والمتمثلة في سعي الرجل على حماية شرفه وعرضه بكل ما أوتي به من قوة، ولو كلفه هذا حياته،وبمثل هذه الصفة تكتمل رمزية الرجولة في الثقافة الشعبية الأمازيغية .

حاول المخرج عبر هذه اللقطة كذلك،إبراز المكانة التي يحتلها أكلي في قلب باية،هذه الأخيرة التي ترتمي على جثته تبكيه ويعلو في بكائها الصراخ ،الذي يكشف عن الفاجعة التي ألحقت با،تتعمق هذه الدلالات من خلال اللقطات الموالية ،والتي في ثناياها يقترب المخرج من باية، وهي في الحوش تعلن الحداد ،و تحرق ما تبقى من ثياب أكلي.

تستحضر هذه المشاهد ما هو متداول في الثقافة الشعبية القبائلية من قيم،وسلوكات طقسية،حيث تقتضي الطقوس الخاصة بالميت إحراق ما تبقى من لباسه ،وهذا لإخراج روحه من الم ل ومنعها من البقاء فيه.كما أنا في الوقت ذاته تحرق المرآة وتلونا بسواد الدخان،وهذا السلوك يوحي بدلالة رمزية، تتمثل في أن الحياة لا قيمة لها من دونه،ولن تتم بجمالها وبحياتا ما دام غائبا عنها،فالمرآة هنا مجاز مرسل ،والجزء الدال على العام،بمعنى أنا تدل على الجمال والإهتمام بالنفس،وباية في هذه اللقطة تقطع وعدا لزوجها بأن لا تتم بنفسها ولا بجمالها إلى أن تغسل دمه بدم قاتله وفق ما يمليه العرف الأمازيغي.حيث يقتضي قانون الشرف دفع ثمن جريمة القتل بقتل القاتل وإلا فإن شرف الأسرة سيتوسخ ،وسيقال عن أفرادها أنم لا يتمتعون بالرجولة،وهو ما يسمى في القانون العرفي الأمازيغي tsar n tmegret[1].

---

[1] Hanoteau et Letourneux,les coutumes kabyles,organisation politique et administration pouvoir judiciaire,BERTI Editions,Alger,sans date, p p 222,223.

تتخلل كل هذه اللقطات موسيقى حزينة هادئة "14،15،16"،وهي التي أزادت المعنى دلالة وتأثيرا، لا سيما إذا ما أخذنا بعين الإعتبار المعنى التراجيدي للحدث.

وما عمق معاني الحزن، اللقطة الأخيرة في هذا المقطع ،حيث تظهر باية فوق قبر زوجها تضع له الأحجار ،وهو المسمى في الثقافة الشعبية الأمازيغية بtudza n uzekka. تتمثل هذه العملية فيما يتم القيام به في اليوم الثالث لوفاة الميت،حيث يتم زيارته من قبل النساء القريبات له في وقت مبكر، ويتم سقي تربة القبر بعد زرع القمح فيها وتثبيتها بالأحجار.كما يتم تحضير الكسرة ويحمل التين الجاف ليتم التصديق به في حق روح الميت،ويوضع فوق قبره إناء مملوء بالماء،حيث أنه حسب اعتقادات الأمازيغ،روح الميت تخرج لتتمتع بهذه العناصر الموضوعة فوق قبر الميت،فهي في أمس الحاجة إلى الرطوبة والأكل[1].

من شأن هذه اللقطات،أن تساهم في تمثيل المعاني الرمزية المرفقة بهذه السلوكات الطقسية،وتجسد ما هو متداول في تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية، حيث يظهر أمام الشاهد إناء من الفخار إضافة إلى التربة التي تم نقشها والأحجار التي تقوم باية بتثبيتها على القبر.لينتهي المقطع بلقطة وصفية تنعدم فيها الموسيقى تصور باية فوق قبر زوجها تضع له الأحجار.

ساهمتالكاميرا الثابتة والزاوية العادية في إضفاء البعد الواقعي على الأحداث،ومن ثم تقريب المشهد إلى المتلقي ليعايشه وبالتفاعل معه،تزداد هذه الواقعية ،حين ربطهابحفيف الأشجار التي تداعب أوراقها الرياح في مثل هذه المنطقة الجبلية ،ينطوي هذا المشهد على دلالة خاصة، تتحدد في عمق المأساة التي هبت كالإعصار على حياة باية،وبقي من آثارها هبات ضعيفة تداعب الأشجار.

يمكن أن نستشف في هذا المقطع بعض الشفرات الاجتماعية التي ذكرها "**بيير قيرو**"في كتابه عن السيميولوجيا،وتتمثل في الرموز الدالة على الهوية،ونجد منها:

***الأسلحة ، الأعلام و الطوطمات**: les arms les pavilions les totems، نجدها إضافة إلى الحصان الدال على الفروسة،والسلاح الذي سبق وأن أشرنا إليه في المقطع السابق، تتمثل في الشاهد الموضوع على القبر والذي يشير إلى مقبرة للمسلمين.

***اللباس الموحد**: les uniforms:يميز الجماعات المرتدية له وفق ما أشرنا إليه في المقطع السابق .

---

[1] Jean Servier,op cit,p,p 7,8.

***الشارات و الأوسمة**:les insignes et les décoration وتتحدد في قبعة القائد المشيرة إلى انتمائه إلى الحكام،الزخرفة الموجودة في لباسه المشيرة إلى حكام العهد التركي.

***الوشام ومظاهر الزينة(ماكياج) و أشكال الحلاقة**: les montages les maquillages coiffures نجد منها في ترك الشوارب واللحية بالنسبة للرجال ،وارتداء خمار مع بروز الشعر بالنسبة للنساء. وهو ما تحدثنا عنه بالتفصيل من خلال تحليل المقطع السابق.

كما أن إيماءات الأفراد وملامح وجههم، تكشف هويتهم، حيث يشتهر عن القبائل الأنف الطويل والبشرة السوداء والوجه العابس الموحي بالبأس والقوة وهو ما يظهر جليا على أوجه الشخصيات.

***الأسماء و الألقاب**:les noms et surnoms:تتحدد هذه الأخيرة في :

باية:اسم قبائلي يطلق على النساء،من أصل أمازيغي،يدل على المرأة الفائقة الجمال،استعمل في هذا الفيلم للدلالة على البطلة "باية"[1].



لقطات مأخوذة من المقطع

المقطع الثالث:

يصور المخرج لقطات هذا الفيلم على مقربة من قبر أكلي،يستهلها بلقطة وصفية حكائية ، يحاول من خلالها الإقتراب من الجو العام ،عبر بانوراما دائرية يتم بواسطتها سرد كل ما تقوم به الشخصية من أفعال. لذلك تعمد استخدامها في وصف الباشاغا فوق حصانه، يقف خلفه جماعة من رجاله،يلتحق به السكان ويتحدثون معه بلهفة، ويظهر من حوله العديد من الأشجار والجبال.

تشير هذه اللقطة إلى تمسك السكان بأمل العودة إلى أراضيهم التي انتزعت منهم،ورفض الباشاغا الإصغاء لهم ومنحهم الإعتبار،حتى أنه لم يكلف نفسه عناء التوقف بحصانه والإصغاء لطلباتهم ورجائهم.من شأن هذا أن يعمق حدود الطبقية في المجتمع التقليدي القبائلي،حيث يبقى الضعيف ضعيفا ويسيطرعليه القوي ويفرض سلطته.

---

[1]Shamy Chemini et Fatma Zohra Zamoum,3000 prénoms kabyles pour le 3 eme millenaire,ed Sybous,Paris ,2001,p18.

تتعمق هذه الدلالة ،من خلال استقراء الإيماءات التي تتخلل وجه الشخصيات وتسيطر عليها،وهنا نتوقف عند حدود اللقطة الثانية ،حيث تشير هذه الأخيرة إلى مختلف التفاعلات النفسية الإجتماعية، فمن خلال اللقطة المقربة الغطسية نستقرىء الحزن العميق الذي اكتسح وجه باية ،ورسم فيه صورة مأساوية ،تترجمها طبيعة النظرة التي وجهتها للباشاغا .

نجدها تعاتبه- من جهة - ومن جهة أخرى،تخبئ في أعماقها نوعا من الهيجان الداخلي والوعيد، حيث تتمنى أن تنتقم منه وتذهب بروحه وروح ابنه الذي قتل.كما توجه نظرتنا إلى الجهة الجانبية والتي من خلالها يتبين عدم رضيها بقدومه.

وهنا لا بد من ذكر العمق الدلالي للزاوية الغطسية،حيث ساهمت في تحديد المنظر المصور وتصغيره،فمن خلالها تبرز عواطف الكره والإحتقار والتكبر التي يكنها الباشاغا ناحية باية وأهلها.

كل هذا لا تومئ به طبيعة الزاوية فحسب ،بل تدعم دلالته وواقعيته، الكاميرا الثابتة،و التي تظهر باية على قبر زوجها،تضع الأحجار له ،ومن ورائها تظهر العديد من القبور،يرمى إليها كيسا من النقود وتنظر إليه نظرة احتقار وانتقام،وهنا تتجلى واحدة من القيم المتواجدة في القانون العرفي الأمازيغي والمتمثلة في تقديم فدية أو دية عن كل قتل حقنا للدماء وحفاظا على حياة الأفراد من اعتماد قانون الإنتقام[1].

يمكن القول أن الباشاغا، في هذه اللقطة ،لم يؤد هذا الواجب بدافع الأصالة واحترامه قداسة الروح ورمزية القانون العرفي الأمازيغي ،ولم يقدمها حبا في باية ،واحتراما للصداقة التي جمعته بأبيها ،والتي صرّح بها في اللقطة السابقة.بل احترم هذا القانون خوفا على حياته وحياة ابنه القاتل من بطش الإنتقام.حيث أنه من ميزة الرجل القبائلي أن لا يترك دمه معلقا، وروح القاتل حية ما دام القتل عمدا،بل لا بد من تطبيق هذا القانون مهما كلفه من عواقب.

لم نأت بهذا التأويل من العدم،بل هي صور معنوية رمزية، رسمت تفاصيلها الطريقة التي قدم فيها الباشاغا لباية الدية،فهو لم يكلف نفسه عناء زيارتها في منزلها ،خوفا من أن يلقى حتفه فيه،بل قصدها إلى المقبرة.كما أنه لم يحترم حرمة هذه الأخيرة إذ دخلها بحصانه ،والأجدر به أن لا يدخل هذا الحصان إليها.كما أن المسألة تتعلق بروح زهقت،والأجدر به أن يحترم هذه الروح وأهلها ،عبر النزول من الحصان ،وتقديم الدية بلباقة عوض رميها من أعلى الحصان.

[1] Hanoteau et Letourneux,<u>les coutumes kabyles,organisation politique et administration pouvoir judiciaire ;</u>loc cit

كل هذه العناصر دوال حركية،تترجم معاني أساسية،متمثلة في تعالى الباشاغا على الرعية ،ولا أدل على ذلك من الملامح والإيماءات التي ترسمها اللقطة المقربة الموالية ،والتي يظهر من خلالها الباشاغا فوق حصانه ينظر إلى باية نظرة تكبر وحقد وخوف في الوقت ذاته ويهم بالإنصراف.

توضح اللقطة المقربة، ذات الزاوية التحتية الثابتة والغطسية،موقف باية من هذا السلوك ،حيث ساهمت هذه اللقطة في التقرب من باية ،تنظر إلى الباشاغا نظرة حقد وانتقام وإصرار على شيء ما يتضح هذا الإسرار من خلال النظرة الثاقبة التي توجهها نحوه.

بعد هذا وعبر زاوية غطسية،يدنو المخرج من الكيس المقدم لباية كفدية ،ولهذا الإقتراب وهذه الزاوية دلالة أساسية تتمثل في تحقير الروح ومساومتها بأزهد الأثمان،فكيف يمكن لأهل الميت أن ينسوا مجزرة القتل وذهاب أعز الناس عنهم غدرا بمبلغ بسيط ملفوف داخل الكيس الجلدي القديم؟إنما مساومة حقيرة يرفض الإنسان قبولها مهما كلفته الظروف.

من جهة أخرى، يواصل المخرج سرد لقطاته،والتفاصيل التي تلت مغادرة الباشاغا للقبر،يتجلى هذا بوضوح في اللقطة الثامنة المتوسطة، ذات الزاوية العادية والكاميرا الثابتة،حيث يتخلف رجل منهم عن السكان ينظر إلى باية وينحني لأخذ الكيس الذي قدم لها، لكن باية تأخذ هذا الكيس بسرعة وتمسكه بيديها وتنظر إليه وبعدها توجه نظرتا إلى الأسفل.وتدل هذه اللقطة على إصرار باية على التمسك بشيء ما تخبئه في قلبها ،وهنا يقتل جدار الصمت بصوت الصقر المحلق في السماء، فترفع رأسها لرؤيته.

كما يمكن القول أن غياب المؤثرات الموسيقية في هذا المقطع لم يكن عفويا ،بل قاعدة مدروسة من قبل المخرج،فلا أدل على الحداد وعمق الحزن من الصمت العميق القاتل !فهذا الأخير علامة اتصالية شعورية توحي بعمق المأساة وقوة الأثر .

أما فيما يخص الشفرات فيمكن القول أن الفدية المقدمة لباية،نموذجا من نماذج الشفرات الإجتماعية الدالة على منظومة القيم والأعراف،والتي تنطوي عليها الثقافة الشعبية القبائلية،وتشكل بتناسقها،ومختلف تمثلاتا صورة ثقافية تمثيلية لهذه الثقافة.



لقطات مأخوذة من المقطع

المقطع الرابع:

يصور هذا المقطع فكرة رئيسية، تتحدد في الحزن الشديد الذي تحس به الأرملة وهي التي تركها القاتل وحيدة أمام مسؤولية تربية ابنها الوحيد بمفردها.

هكذا، تعلن حدادها في المنزل التقليدي القبائلي، أين يصور المخرج بلقطة نفسية قريبة وبانوراما أفقية باية تنظر إلى التزيين الداخلي للمنزل نظرة تحسر وألم، تدفعها لأن تقشر بيديها مختلف الأشكال المرسومة على الجدار،وقد ركزت الكاميرا في البداية على إظهار وجهها وملامح الحزن التي تغمره،وانتقلت بعدها إلى الرسوم لتقربنا بصورة جيدة ،فتظهر بحقيقتها على اعتبارها تعبير نفسي اجتماعي لا شعوري في البداية،شكل منذ أمد بعيد سلسلة الخلجات النفسية للمرأة القبائلية ،والتي تحدد رمزيتها بالعديد من الأشكال والرسوم المشحنة بالمعاني والدلالات العميقة المغزى والممتدة الأثر.

فقد تظهر هذه الرسوم في البداية مجرد أشكال بسيطة يتم تدوينها بألوان الطين المختلفة على جدران المنازل،لكن سرعان ما تتحول هذه الأشكال من صورتها البسيطة اللاأيقونية، إلى أحد مكونات الثقافة الشعبية الأمازيغية، التي ترسم مع البعد التداولي لها،نموذجا من النماذج الإيقونية،تتحدد علاقتها بالواقع من خلال رمزية الأشكال والخطوط والألوان،و تبني هذه الأخيرة دلالتها ومعناها من خلال الإتفاق العرفي عليها.

أكثر من ذلك،يتشكل هذا المعنى على اعتباره خلجات نفسية تترجم أهواء وعواطف المرأة القبائلية،وترسم بصفة أو بأخرى العديد من أبعاد وتفاصيل الحياة اليومية*.

استفاد المخرج من فعالية الحركة الأفقية الجانبية للكاميرا وقدرتها على الوصف الجانبي للعناصر المصورة،حيث أنه من خلال هذه الكاميرا،تنقل المخرج عبر مختلف الأشكال وحددت في نفس الوقت تنوعها.

لقد نابت الموسيقى في هذا المقطع عن التعليق،وكانت بنبضاتها الحزينة أصدق تعبيرا عن الحالة النفسية التي تمر عليها باية بعد فقدانها لزوجها،فهي بذلك دال سمعي،يحيل إلى معاني الحزن والألم.

ويصل بها الحد إلى اتخاذ شكل من أشكال التنفيس العاطفي ،وهنا تقوم باية من مكانها باكية ،تتوجه إلى المخابئ التقليدية ،أين تأخذ المشط المستعمل في عملية النسج، لتشرع في خدش الأشكال المتواجدة على الجدار.وهنا،نجد في "أكوفان" العديد من الرسومات والأشكال التعبيرية للمرأة القبائلية،والتي تشكل إلى

---

* للتوسع اكثر،عد على الفخار ورمزيته في الثقافة الشعبية القبائلية.

غاية اليوم مدونات خاصة بنا، تفتح صفحاتنا لتكشف عن معاناتنا وخلجاتنا النفسية ،تشير هذه الأشكال في مجملها إلى معاني الخصوبة والحماية التي يؤمن بها التفكير القبائلي القديم،ويطلبها من الأرواح المقدسة ،التي يشعر بتقاسمه الفضاء معها.

يعمد المخرج، في اللقطة الموالية، إلى إنهاء هذا المنحى الذي أعلنته باية في إعلانها حزنها وحدادها على زوجها ،بشيء أكثر دلالة وأعمق تأثيرا،يتحدد هذا الشيء في دخول ابنها ليرع من بين يديها المشط ويحاول مواساتها،وهنا يدرج أول تعبير لفظي يتجسد في قول الطفل مزيان:**"ما الذي أصابك يا أمي؟"**ويناولها ما خلفه أبوه **بقوله :" هذا سلاح أبي أعطاني إياه جدي بلعيد***"،أراد الجد عبر هذا السلاح أن يوجه هذا الطفل بطريقة أو بأخرى نحو أداء واجب الشرف،لكنه لم يكن واعيا بمثل هذا القانون العرفي لذلك قدمه لأمه.

قمنا باستقراء هذا التأويل من خلال ما صوره المخرج في اللقطتين المقربتين الخامسة والسادسة ،حيث يظهر في الأولى أم مزيان،تمسك السلاح بين يديها ،تنظر إلى ابنها وهي تبكي وكأنها تلاحظ أمام عينيها المصير الذي ينتظرهما.

بينما يبرز في الثانية ابن باية من رأسه إلى عنقه، يتأمل في أمه متأثرا بوضعيتها،وهو الذي فقد أباه ولا يجد حوله إلا أمه دعما ومتنفسا.

لم يلجأ المخرج إلى الدوال اللفظية ،المحددة لمعنى الصورة في مجال واحد، وحصره في دلالة محددة،بل تعمد ترك العنان لتدفق الأفكار والتأويلات[1] المترجمة للحوار والتفاعل بين الأم وابنها،ولعل الحكمة من هذا أنه من السهل على المشاهد فهم الرسالة انطلاقا من التفاعلات الحركية والإيمائية ،التي تركز عليها اللقطات.واكتفى بإدراج المؤثرات الصوتية المتمثلة في صوت البكاء وفتح الباب والخدش الذي لازم اللقطات كلّها،وتتحدد دلالته في الحزن والألم.

كما يتجسد التفاعل النفسي بين الأم وابنها، من خلال اللقطات الموالية ،حيث تظهر باية تقف باكية،تلبس ابنها صدرية أبيه وتضمه إليها في اللقطة الموالية ومن خلفهما تظهر العديد من الرسومات والزخارف الجدارية .

يعمد المخرج إلى إنهاء المقطع بلقطة قريبة ،تصور لنا مسدسا تقليديا يعود إلى فترة 1871 موضوعا على الأرض،كل هذا تمّ بزاوية تصوير غطسية وحركة كاميرا ثابتة،ومن دلالات هذه اللقطة حين

---

* a yemma a yemma acu it xedmed,ax tagi d tamezyant-nni n baba,d jeddi Bel3id iyi tid yefkan!

[1] Roland Barthes, Rhétorique de l'image ;communication, éd Seuil ,paris, novembre 1964,p03

ربطها بالسياق العام للمقطع والفيلم،أن هذا المسدس هو الذي سيسمح لباية عبر ابنها الإنتقام لمقتل زوجها،فهو لن يريح روحة بسلاح آخر غير سلاح الأسرة،ليبقى بذلك ذكرى وعبرة تحفر في تاريخها، ويتم تداوله تاريخا خاصا للأجيال وتلقنه فيما بينها على مر الزمن،فهذا السلاح هنا هو الشاهد على رجولة أفراد الأسرة وشرفهم .

تتوضح في هذا المقطع بعض الشفرات الإجتماعية التي أشار إليها بيير قيرو،وتتحدد في:

***الشفرة الدالة على الهوية**:تتمثل في البنية الداخلية للمنزل القبائلي،والذي يحيل إلى هذه الثقافة بشكل إيقوني نظرا لما يتميز به هذا النسق من خصائص،ينفرد بها عن بقية الأنساق.

نفس الشيء يقال عن الرسومات الداخلية للمنزل التقليدي القبائلي،إذ يمكن اعتباره نموذجا من نماذج الصور الثقافية الدالة عن الثقافة والهوية الأمازيغية،أكثر من ذلك،نجدها مرتبطة بها إلى حد بعيد،وتشكل مظهرا من مظاهر الإيقونية التجاورية.

كذلك،تشكل المخابي "المطمورات"الموجودة في هذا الفضاء،والمشط التقليدي ،عناصر مهمة في هذه الثقافة،تمتزج معانيها بالدوال الرمزية،لتشكل معلما من معالم هذه الثقافة، حيث تتمتع المطمورة بقدسية خاصة في المعتقد الشعبي القبائلي[1]،تستلهم هذه الميزة من كونها مخزنا خاصا بالحبوب،ولا يمكن أن تكتمل هذه الأخيرةدون تجسيدها عبر سلسلة من الممارسات الطقسية والتي منها نجد:

-تردد المرأة "باسم الله،وببركة الله" في كل مرة تأخذ فيها الحبوب من الجرة [2].

-تمارس المرأة العديد من الممارسات السحرية الهادفة في فحواها إلى حماية هذا العنصر القدسي،ومن بينها نجد تحضير سبعة قطع من الكسرة يوم عاشوراء ووضعها في المطمورة قصد حماية الرزق المتواجد فيها حيث ترمز الكسرة في سيمياء الغذاء القبائلي إلى الرزق ويرمز العدد سبعة إلى الحماية من الممارسات السحرية طوال أيام الأسبوع،وببركة السموات السبع.

يتضمن النمط التزييني لهذا العنصر علامة المثلث الذي يرمز في سيمياء المعتقد الشعبي القبائلي إلى الخصوبة ومن ثم،يتحدد البعد الرمزي لهذا السلوك الطقسي في التفاؤل بكثرة النعمة ومباركتها،كما يرمز المثلث إلى inyen أو الأحجار الثلاثة المتواجدة حول الكانون،والمسماة بحراس الكانون،أو حراس النار بناء على ذلك،نجدها ترسم في ikufan لتكتمل بها دلالة الحماية،حيث يقال أن النار من شأنها أن تحرق جميع الأرواح الشريرة المنبعثة من الرطوبة والتي يمكن أن تفسد ما يتواجد داخلها من حبوب ومئونة،وهي بذلك شفرة من الشفرات الإجتماعية الدالة على الهوية الثقافية.

---

[1] مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت

[2] المقابلة نفسها،التوقيت نفسه

كذلك الشأن فيما هو متعلق بالمشط التقليدي، نجده يحمل في فحواه دلالة رمزية خاصة تتلخص في كونه وسيلة للتخلص من الأذى الشيء الذي يجعله أداة فعالة تستعمل في العديد من الطقوس السحرية، لا سيما فيما هو متعلق بدفع ضرر الساحرات ومحاولاتهن في سرقة الحليب أو الزيت ،ولأنه مصنوع من الحديد،فله قدسية عميقة في الثقافة الشعبية القبائلية، وتتحدد هذه الأخيرة من المادة التي صنع منها ،حيث أن للحديد القوة والقدرة على الإتصال بمختلف القوى الغيبية وطلب المساعدة السحرية منها.كما أنه رمز من رموز الخصوبة والعطاء.

يشكل المسدس شفرة من الشفرات الإجتماعية التي تحدث عنها بيير قيرو،وتدل على نمط السلاح المتداول في هذه الفترة،كما يحمل في طياته معاني أخرى،يمكن فهمها من خلال التوظيف الدلالي له،وتتحدد في الإنتقام،التمسك بالعرف،الغضب،الشرف،كما يحمل في الثقافة الشعبية القبائلية معنى الشرف والرجولة،حيث يمنح للرجل لتكتمل رجولته،ويدافع به عن عرضه.

* **الأسماء والألقاب:**نجدها تتحدد في:

لقب الأم:A YEMMA يستعمل A للنداء،ويمى،لمناداة الأم.

لقب الجد:JEDDI،وهو لقب ينادى به الجد.

بلعيد:اسم يطلق على الطفل الذكر حين ميلاده في يوم العيد،تفاؤلا بأن تصبح أيامه كلها عيد.





المقطع الخامس:

يمثل هذا المقطع التجسيد الواضح للنية السيئة التي أضمرها الباشاغا وهو يقدم الدية لباية،فهو وبعد تخلصه من هذا الواجب الذي ألزمه،عمد في لقطة موالية إرسال جنوده قصد إخراج السكان قسرا من بيوتم،واعتمدوا في ذلك تحطيم ما يتواجد في الم ل من أواني وعناصر فخارية،وحرق ما تبقي منها من فتات.

من خلال هذا،يظهر جزء من التنظيم الداخلي للم ل التقليدي ويتمثل هذا التنظيم في تواجد كل المخابي فوق المرتفع المسمى ب"أذبذار"،وتحت هذا الأخير تتواجد الفراغات التي تأكل منها الحيوانات، وفي هذا إشارة إلى وجود مكان الحيوانات المسمى بأدينين كل هذه العناصر أشار إليها Mouhand Akli Haddadou في كتابه الذي يحمل عنوان le guide de la culture berbère[1]:..

لوصف هذا المشهد في كليته،استعان المخرج بفعالية اللقطات الوصفية التي تقترب من الديكور ،لما لها من دور بارز في وصف الحدث وتفاعلات العناصر معه، بدأ هذا بإظهار جنود الباشاغا يجرون في أزقة القرية وهي بناء متلاحم مصنوع من الحجر، من شأن هذه اللقطة أن تفصل نوعا ما في طابع العمران التقليدي الأمازيغي، والذي يقوم في كليته على تشييد بنيان مرصوص بصخور متلاصقة فيما بينها ،تحدد نطاق كل أسرة،وهنا نشير بما قاله" H Genevois"في كتابه l'habitation [1]kabyle.

يقترب المخرج من تفاعل العساكر مع العملية التي أمروا با،وهنا يصف دخولهم إلى إحدى المنازل ليشرعوا في تحطيم ما يتواجد فيها من عناصر كالمخابي المزينة بالرموز التقليدية والمطمورات والعديد من العناصر المتواجدة داخلها ،وهنا لا تفوتنا الإشارة إلى مختلف الأشكال التي تحدد معالم المطمورات المخابئ التقليدية القبائلية، والتي تعمد المرأة على رسمها ،تفاؤلا بالرمزية التي تشكلها هذه الأشكال. لذلك،نجد أنه غالبا ما يرسم على جدارن هذه الأواني رموز، تتضمن في فحواها الحماية والخصوبة،شأن هذا شأن دلالة الثعبان الذي يعد من أهم الرموز الوقائية في الثقافة الشعبية القبائلية حيث يشير J.B.Moreau في كتابه إلى كونه رمز من رموز الخصوبة ،لا سيما حينما يتم ربطه بالحبات المرسومة فيه والأمطار التي تمثلها السهام المتواجدة على ظهر الثعبان ،حيث تسقى الحبات بذه الأمطار لتحقق إنتاجا وفيرا[2]،هكذا نجد أن من أهم الرموز الظاهرة على المطمورات والمخابي:

---

[1] Mouhand Akli Haddadou,le guide de la culture berbère,op cit,p p,120,121.

[1] H Genevois,l'habitation kabyle,op cit ,p17,18.

[2] J-B,Moreau,op cit ,,p 106.

***الثعبان الذي ترسم عليه حبات القمح:** رسم هذا الأخير على عنق الجرات الكبيرة والمخابي، وفي منتصفها وتتحدد دلالتها في الحماية والخصوبة وفق ما أشرنا إليه،حيث أن هذه العناصر تخزن مواد مهمة بالنسبة للأسرة القبائلية،على اعتبارها المؤونة التي تم تحصيلها بجهد العام كله،ولا بد من حمايتها ومباركتها عن طريق رسم هذه الرموز الوقائية عليها،فهي لا تتضمن دلالات تعبيرية بلاغية فحسب، بل تتضمن وضيفة وقائية سحريةفي رعاية المواد الموجودة داخلها ووقايتها.

***المثلث:** يرمز في الثقافة الشعبية القبائلية إلى الخصوبة،وهذا ما تطرقنا إليه في الجانب النظري عند رمزية الفخار[4].تشكل هذه الرموز،بالإضافة إلى الأواني الفخارية،والفضاء التقليدي الداخلي للمنازل،شفرات ثقافية،دالة على الهوية،وهذا ما ذكره بيير قيرو،في تقسيمه للشفرات الإجتماعية[*] .

كما تصور اللقطة الموالية نفس عملية التخريب المنتهجة من قبل جنود القائد ،وعبر هذه اللقطة الوصفية للجزء الكبير،ومن خلال الزاوية العادية،يتحدد البعد الواقعي ،والتي تتمثل في صورة الجنود يدخلون إحدى المنازل ويحطمون ما يتواجد فيها من عناصر كالمخابئ المزينة بالرموز الأمازيغية والمطمورات وكل العناصر الأخرى وفيها العديد من الأشكال الدلالية الرمزية .

من جهة أخرى،نجد أن سلوك التدمير الذي انتهجه الجنود داخل المـ ل التقليدي القبائلي،تعدي على رمزية وقداسة هذه العناصر،حيث يقال في الثقافة الشعبية أنا عناصر مقدسة إلى حد بعيد،لا يجب في هذا انتهاج أي سلوك سيء في شأنا،حيث يؤدي هذا إلى التعدي على الملائكة التي تحرسها وتحرس النعمة المتواجدة فيها.

هذا ما أشارت إليه المرأة المستجوبة ،من قرية حورة،حيث حددت الطابع السحري لهذه العناصر وحرمتها من خلال قولها:" للمخابي التقليدية رمزية خاصة،تتحدد هذه الرمزية في النعمة والخير،كما أنا رمز من رموز الخير ،تبلغ درجة القداسة فيها إلى اعتبارها كائنا حيا مقدسا،لا بد من احترامه،لدرجة توصي فيها المرأة العجوز بأن لا يفتح فم المخابي عند الإستفادة منها بصفة كلية، كي لا تدخل الأرواح السيئة التي تؤذي النعمة المتواجدة فيها،ولكي لا تفزع المخابي من هذا السلوك،ولا بد من ترديد كلمة :"باسم الله"كي يبارك الله ما يوجد داخلها من مؤونة،تبلغ درجة القدسية إلى اختيار المرأة التي تأخذ منها الغلة ،والتي يجب أن تكون معروفة بسلوكها الجيد وقلبها الطيب ونيتها الحسنة،وتبين هذه المخابي العز والخير والحرمة التي تسكن المـ ل،وغيابا يغّيب هذه العناصر في مجملها،وللجرة الكبيرة التي يحفظ

عد إلى الجانب النظري عند سيميولوجيا الأشياء.

[4] للمزيد من المعلومات،أنظر إلى الجانب النظري،سيميولوجيا الأشياء،رمزية الفخار .

* للإطلاع أكثر،عد إلى مقاربة بيير قيرو في الجانب المنهجي.

فيها الزيت نفس القدسية،بل أكثر من ذلك،حيث يمكن له أن يمس بقداسته خصوبة المرأة أو عذرية الفتاة،فهو عنصر له هيبة كبيرة يكتسي معالمها من رمزية الزيت الذي يحويه داخله[1]".

من هذا المنطلق،فإن هذا السلوك لا يعني فقط التعدي على عناصر مادية،بل يتعدى هذا إلى التعدي على حرمة المنزل التقليدي والأسرة القبائلية،وفي هذا إنذار ببداية النقمة.

كما تصور اللقطة الموالية نفس الفعل السابق، حيث الجنود يدخلون على منزل آخر لتحطيم ما يتواجد فيه من أواني ومخابئ ومطمورات ،وفي لقطة أخرى يحرقون كل ما يتواجد فيه، بينما يظهر في الخلفية جدار تتواجد فيه العديد من الزخارف الأمازيغية ناهيك عما هو متواجد في المطمورات والمخابيء.

يغيب التعليق في هذه اللقطات ،بينما وظف موسيقى تثير الرعب والحركية،تضفي للقطة الواقعية وتؤدي بذلك وظيفة تعبيرية تفاعلية .يزداد عمق هذه الوظيفة من خلال إضافة أصوات التدمير والتحطيم والحرق،و للزاوية العادية وحركة الكاميرا الثابتة دورها في تقريب الحدث إلى الواقعية والتفاعلية.

يظهر في هذا المقطع العديد من الشفرات الإجتماعية التي حددها بيير قيرو،وتتحدد هذه الشفرات في :

*الرموز التعبيرية المرسومة على جدران المنازل ،والتي يمكن تصنيفها ضمن سلسلة الرموز الدالة على الهوية،حيث تكشف هذه الأخيرة عن هوية المجتمع ورمزيته الخاصة.

*المخابي والأواني الفخارية:وتحدد هذه الأخيرة الرموز الدالة على الهوية،وتترجم في نفس الوقت الجماعة الإجتماعية التي تستخدم هذا العناصر.



لقطة مأخوذة من المقطع

---

[1] مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت.

المقطع السادس:

يخرج المخرج من جو الصراع العام إلى جو آخر يسوده الهدوء والنشاط،وتنعدم فيه المناقشات الحادة،من خلال الغوص في لقطاته،نستشف أن المخرج يحاول عبره كشف واحد من النشاطات التي يقوم عليها الإقتصاد القبائلي والمتمثل في الفلاحة،وكأول خطوة في تحديد هذا النشاط، صور لنا عمليةالحرث .

استهل هذا بصورة جماعة من الرجال يحرثون أرضا جبلية ،بمحرات تقليدي مصنوع من الخشب، وهو على شكل حرف T،يجره من الأمام رجلان، ومن الوراء يمسكه شيخ كبير في السن. والنساء واقفات يتتبعن الحرث مع جماعة من الرجال،وقد اعتمد في هذا الوصف العام لقطة للجزء الصغير من شأنا أن تصور النشاط بكل أبعاده وتفاصيله،وازدادت فعالية الوصف عند استعماله لكاميرا وصفية مصاحبة،ساهمت بطريقة أو بأخرى في تحديد جميع أبعاد المشهد والكثير من تفاصيله.

يمكن القول أن انحناء الشيخ لإبعاد الأحجار عن سكة المحراث التقليدي القبائلي ،يدل على التحدي الذي واجهه سكان القبائل في ميدان خدمة الأرض ،والمتمثل في الأرض الجبلية القاسية .حيث تلعب الأحجار عوائق حقيقية في مثل هذا النشاط ،ما يؤثر سلبا على المردود الفلاحي الذي يكون في أغلب الأحيان قليلا لا يلبي جميع احتياجات السكان لا سيما في الليالي الشتوية[1].

يتوضح الحدث أكثر ،عبر سرد الرسالة اللفظية التي يقول فيها أحد الرجال مخاطبا الشيخ:" **الأحجار لا تتوقف عن الظهور ،هذا الجبل حجر** في **كليته**[*]**.**

إنا النقطة التي أشار إليها عالم الإجتماع الفرنسي "**بيير بورديو**"**،**حين وصفه لطبيعة الإقتصاد في منطقة القبائل ،والخاضع في كليته إلى طبيعة الظروف الطبيعية المتميزة بالقساوة ،ينطبق هذا مع قول أحدهم:"هذا الجبل حجر في كليته"،وتتعمق الدلالة أكثر عند عودتنا إلى اللقطة القريبة جدا،والتي تمثل يدي الشيخ ت عان الحجر من التربة بصعوبة،واللقطة المصورة بزاوية غطسية،يبرز من خلالها الشيخ يرمي الحجر جانبا، ويواصل الحرث مع الرجلين الذين يقودان المحراث من الجهة الأمامية ويخلفون النساء والرجال الواقفون الذين تظهر عليهم علامات عدم الإقتناع بالعملية.

---

[1]Pierre Bourdieu ,sociologie de l'Algerie, LOC CIT .

[*] melmi id iban udghagh mazal wayad,adrar agi d adghagh akken yella!

يكشف لنا نوعية المحراث المستعمل في هذا المقطع ،عن بساطة الأدوات المستعملة في عملية الحرث،حيث أن الظروف ونقص الإمكانيات يجعل وإخراج السكان عن أراضيهم،جعل السكان يستعملون أدوات بسيطة،ولو تأملنا في هذا المحراث الذي هو على شكل حرفT،نستطيع فهم العديد من الدلالات ،والتي من بينها نجد عمق المعتقد الأمازيغي، حيث تشير إلى علامة المسيح،ومن شأن هذا أن يبين لنا حقيقة اعتناق الأمازيغ القدامى لهذه الديانة بفعل الغزو الروماني لشمال إفريقيا وتمسيح المنطقة في القرن الحادي عشر[2].

هكذا ،كانت هذه الرمزية الخاصة إحدى أشكال التفاؤل بمباركة المسيح في عملية الحرث، نعود بذا المحراث إلى الرمزية الخاصة بالمحراث في المجتمع التقليدي القبائلي،حيث أن هذا الأخير رمز من رموز الخصوبة وهو ما سنفصل فيه في المقطع الموالي.

أفلح إلى حد بعيد في استعمال الحركة الجانبية المصاحبة للكاميرا ،حين تصويره للتعب الشديد الظاهر على وجه الرجلين وهما يقودان المحراث بكل ما يملكانه من طاقة،ولعبت اللقطة المقربة هذا الدور بكل فاعلية،حيث اقتربت من الإيماءات والحركات، ليظهر في وجههما تصبب العرق والإحمرار نتيجة الجهد المبذول.

وإن دل هذا على شيء ،إنما يدل على قساوة التربة التي يتم حرثها . يتعمق هذا المعنى عند إدراج اللقطة الموالية والتي يظهر من خلالها الشيخ ينحني من حين لآخر لنزع الأحجار المتواجدة العالقة في التربة،كما أن للقطة المقربة دلالتها الخاصة حيث تضفي البعد الواقعي للحدث من خلال تقريبه إلى العيان.

لكن اللقطات الموالية تتضمن دلالات أعمق،من خلالها يتم استقراء تطور الأحداث الخاصة بعملية الحرث،حيث أرهقت هذه التربة كاهل الرجلين الذين يقودان المحراث ،كما أنقصت فيه من عزيمتهما لدرجة توقفهما عنها،وقد ساعدت اللقطة المتوسطة في إبراز واقعية الحدث، وتقريبه من المتلقي.

تزداد عملية التقريب من خلال اللقطة القريبة جدا،والمصورة بزاوية غطسية،من خلالها يقترب المخرج إلى التربة ليصف عملية نزع الأحجار منها،ومن ثم يقرب إلى المتلقي درجة قساوتها ،هكذا يتوقف الشيخ عن هذه العملية في اللقطة الموالية ،حيث يجري إليه أحد الرجال متبوعا بالآخرين ،يطلب منه التوقف عن هذه العملية بإلحاح شديد ونوع من السخرية والإستهزاء والتحدي الذي تضمنته النبرة التي نطق بها الخطاب اللفظي الآتي:**"أرح نفسك أيها الشيخ،التربة الجيدة لا تتواجد هنا،اضربني إذا أردت[2]".**

---

[2]Gabriel Camps,op cit,p180.

[2] a henni iman inek a yamgher,akel n tfellaht d txerrubt kan I yella,..a wted ihi a wted ma tebghid ad t wted!.

وهو الخطاب الذي يضمر عن عدم اقتناع الرجال بضرورة خدمة هذه الأرض ،وتحدي قساوتا لتثمر بما يمكن أن يجابوا به أيام الجوع.

كرد فعل على ذلك، يأخذ الشيخ بين يديه التربة ويتقدم إلى الرجل الذي جاء إليه وملامح الإنفعال بادية على وجهه ،وكأنه يريد أن يقول له شيئا معينا ،وبالفعل،اقترب المخرج من واقعية الإنفعال عبر اللقطة المقربة والتي ترسم ملامح الشيخ تبدو عليه علامات الغضب من احمرار وانقلاب ملاحظ في ملامح وجهه،هذا الغضب تحدد سببه ودرجته الرسالة اللفظية التي يقول فيها:"**إذا أردت أن تموت فلتمت،وتأكل التربة حتى تشبع**[1]".

ويكشف هذا الخطاب عن دلالة خاصة، تتمثل في تمسك الشيخ بخدمة الأرض وحرثها حيث يعني له هذا التحدي أحسن سبيل لتجاوز المشاكل التي يعانون منها،كما أن هذا العمل يقيهم من الوقوع في حفرة الذل والهوان وطلب المساعدة من الباشاغا.

فالشيخ هنا يريد أن يقدم موعظة ،تتمثل في أن العمل هو السلاح الوحيد الذي يضمن لقمة العيش ويقي الفرد من الهوان، ويحفظ ماء وجهه من طلب مساعدة الآخرين.إنا قيمة متأصلة في الثقافة الشعبية الأمازيغية،تم تناقلها إرثا عبر مختلف الأجيال،تغنت با الأمثال والحكم،أشارت إلى رمزيتها مختلف الصور الشعرية،وتم التغني با في العديد من الأغاني,وهنا ندرج ما قالته الفنانة القبائلية" نوارة" عن قدسية التربة ورمزيتها والمنفعة التي تجنى من خدمتها[2]:

Amer i nessin d acu i teswid	لو أدركنا مقدار قيمتك
A takemmict n wakal	يا حفنة من التربة
Ur k menttadjja ad taghlid	لن ندعك تسقطين
D ldjib ad tilid d lfal	ستبقين في الجيب فال خير علينا
Ad k mnexdem as d yid	سوف نخدمك صباح عشية
D gem yecca l3abd d lmal	فأنت مورد لرزق الإنسان والحيوان

وقد تنفس هذا الشيخ عن غضبه في اللقطة الموالية ،المصورة بزاوية تحتية ،من شأنا أن تظهر معاني ودلالات أساسية متمثلة في القيمة الرمزية المضافة إلى هذا الشيخ والتي تؤهله لأن يكون كبير السكان،والشخص الذي يتمتع بالحكمة والموعظة الحسنة،حيث أنّ ملامحه توحي بذه الصفات يضرب

---

[1] yak tebghi-d ad temted,e mmet ma tebghi-d ad temted,ad cced akal alamma terwid !

[2] Nouara,takemmict n wakal ,chanson kabyle,parole et musique chérif khaddam.

الشيخ الواقف أمامه بذه الحفنة ومن ثم يضع التربة في فمه،ويقول له : **"لن أخسر هذه الحفنة من التربة ولو كان ذلك من أجل دفنك*".**

تنطوي هذه العبارة على دلالة عميقة ،تتمثل في التقديس الذي يمنحه الشيخ للتربة ،والذي يجعله لا يقبل تبديلها بأي شيء أو خسارتا بأي شكل من الأشكال، ولو كان هذا دفن شخص ما فيها،بمعنى أن التربة عنصر مقدس لا بد من الحفاظ عليها واستثمار كل شبر فيها.وفي هذا إحالة مرجعية إلى رمزية التربة في الثقافة الشعبية القبائلية، حيث تتمتع بقدسية عميقة ، تعود هذه القدسية إلى عمق ما يؤمن به المعتقد الشعبي القبائلي ،والمتمثل في أن حياة الإنسان ومختلف الكائنات الحية مرتبطة بشكل كبير بالتربة والأرض،من هذا المنطلق،يتم التعامل مع هذه الأخيرة وكأنا كائن حي يتطور وينمو ويمر بنفس مراحل حياة الإنسان،ويبلغ التقديس إلى اعتبارها رحم الدنيا الذي تنبعث منه الحياة،وتشبه بذلك المرأة[1].

من هذا المنطلق،يمكن أن نستقي من هذا المقطع الشفرات الإجتماعية التالية:

***الشفرات الدالة على الهوية:**تتحدد هذه الأخيرة في المحراث الذي يشير إلى ا لتمع التقليدي القبائلي،ويرمز في الوقت ذاته إلى بساطة العيش ونمطه الذي يعتمد في كليته على الفلاحة.

***اللباس** الذي يشير إلى جماعة عرقية هي القبائل ، قلنا عنهم أنم يحبون التنويع في الألوان، والملابس التي يتم نسجها عبر الصوف،كما يشتهرون في الوقت ذاته بارتداء البرنوس الذي يظهر على ظهر الشيخ،وفيه العديد من الدلالات الرمزية المتمثلة في الرجولة والحماية،والشرف،فالبرنوس أقدس ألبسة الرجال الذي لا بد من الحفاظ عليه من الدنس،لذلك لا يحبذ أن ترتديه المرأة خوفا من أن تنتهك على حرمته،وتتهاون في شأن الحفاظ عليه،ولا ترتديه إلا يوم زواجها، إشارة ودلالة على ارتدائها مكارم الأخلاق، وسيرها على طريق الشرف الذي يصون عرضها وعرض أهلها إذ ترفع لهم شأنم في بيت زوجها.*

***القبعة** التي تشير أيضا إلى جماعة عرقية تتحدد في القبائل،تتحدد هذه الأخيرة في التزيين الذي يظهر على هذه القبعات والتي تشير في مجملها إلى خصوصية من خصوصيات لباس الأمازيغ.

***معظم** القسمات الظاهرة على وجوه الأفراد الذين تصورهم هذه اللقطات، قسمات مميزة للإنسان القبائلي والمتمثلة في الأنف الطويل والبشرة البيضاء والجبهة البارزة نوعا ما.

---

* ur xesregh ara takemmict agi n wakal lukan gher tendelt ik!

[1] **,p29.Makilan,op cit, p,21.**

* للمزيد من المعلومات،أنظر إلى سيميولوجيا الأشياء في الثقافة الشعبية القبائلية والجزء المخصص لرمزية اللباس في الجانب النظري.



لقطات مأخوذة من المقطع

المقطع السابع:

يشكل هذا المقطع أهم أجزاء الفيلم، التي في ثنايا لقطاته تظهر صورة المرأة الأمازيغية الشريفة المحافظة على قيمها ومبادئها التي تربت عليها.

جسد هذا المقطع صراعات عدة ،صراع بين الأخلاق واللاأخلاق،الأولى تظهرها باية من خلال إصرارها على رفض القائد سعيد، رغم إلحاحه في الحصول عليها ،وإخضاعها بشتى الوسائل .بينما تتجسد الثانية في القائد سعيد الذي انساق وراء أهوائه وعواطفه ،متناسيا الواجب الذي لا بد له من الإلتزام به أمام خالقه أولا،مجتمعه ثانيا،ونفسه ثالثا.

يتجسد الصراع الثاني في حب الأرض والوطن والخيانة لهما،فحب الوطن نجده في باية التي قدست أرضها ورفضت القائد سعيد لما اتبع الأعداء وباع لهم أرضه وأرض أجداده،بينما تتجلى الخيانة في سلوك هذا الأخير المشوه لسمعته وعرضه.

ويبقى الصراع الثالث متمثلا في المال والأخلاق،ويظهر هذا من خلال إصرار باية على صيانة عرضها رغم ما عرض لها من إغراءات، وبقيت الصامدة التي لم تستسلم رغم الحالة المزرية التي وصلت إليها، هي وأهلها، بعد تجريدهم من ممتلكاتهم.

هذه هي أهم الأفكار التي ركزت عليها لقطات هذا المقطع،ولو حاولنا التفصيل في استقراء دلالاتها المختلفة،ألفينا أن اللقطة الأولى تحاول أن تصف أول لحظات اللقاء بين البطلة "باية" والقائد "سعيد" بعد اختطافها من قبل هذا الأخير. يبدو من خلال ما تم رسمه في هذه اللقطة ،جو مشحون بالكره والخوف الذي تكنه باية نحو قاتل زوجها.

يتوضح هذا الأخير من خلال طريقة وقوفها، ونظرة العبوس التي قابلته بها،وهي مربعة اليدين وكأنها تريد أن تقول له أن جلبي إلى هنا وإصرارك في الحصول علي لا يعني لي شيئا.

تتدعم هذه الدلالة من خلال الإقتراب إلى تحليل الخطاب اللفظي المدرج عبر هذه اللقطة،والذي من خلاله يقول القائد لباية:"**أعرف أنك غاضبة منى،لكنك** لم **تتركي** لي **سبيلا آخر لإرجاعك إلى الم ل،من فضلك قولي** لي **كيف قبلت العيش** في **مثل هذه الملابس القديمة أنت التي ولدت** في **القطن والحرير؟،هل نال إعجابك هذا الترميم الذي أحدثته** في **م ل أبيك؟***"

من شأن هذا الخطاب أن يثير العديد من المعاني ،تتحدد هذه الأخيرة في محاولة القائد تفسير الأسلوب الذي انتهجه لإحضار باية،مظهرا بذلك تمسكه با وإصراره على قبولها له. تتدعم هذه الدلالة حينما يحاول استمالة عواطفها من خلال حديثه عن الحالة المزرية التي وصلت إليها ،بعد أن كانت ميسورة الحال وسيدة مقدسة في قريتها.أراد بذا التعبير أن يخلق في داخلها الحنين إلى ذلك العهد ،وإلى الحالة التي كانت عليها،كما أن النبرة التي خاطبها با عبر هذا الكلام تشير إلى شيئ من التأنيب والعتاب والسخرية من قبولها نفسها على هذه الحال وأمامها اختيار آخر يسمح لها بالعيش في حياة رغيدة. كما أن القائد سعيد اعتمد هذا الخطاب سبيلا يظهر به من خلاله اهتمامه با ،ويتجسد هذا من خلال سؤاله لها عن رأيها في الترميم الذي أحدثه بم ل أبيها،ويضمر بذا القول ،رغبة داخلية يقول فيها بتعبير ضمني أن جل ما قمت به من تضحيات قمت به من أجلك ومن أجل إرضائك.

كل هذا تم تصويره بلقطات متوسطةو بانوراما جانبية مصاحبة ،زادت من دلالة المقطع ورمزيته،حيث أدخلت البعد الواقعي للقطة، وقربت حركاتا المختلفة والشخصيات الفاعلة في هذه الحركات.وما ساعد في تدعيم هذا،الكاميرا الوصفية الجانبية التي تصف ما هو متواجد في هذا الم ل من رسوم مختلفة في أشكالها عن الرسوم السابقة،حيث تشير هذه الأخيرة إلى أشكال هندسية بسيطة تتحدد في المثلثات والمربعات ورمز Z بأحرف كتابة "التيفناغ "الأمازيغية،هذا من دون أن ننسى التلاعب برمزية اللونين الأبيض والبني في رسم هذه الأشكال وتلوين جدار الم ل،حيث أن هذين اللونين هما الأكثر تداولا يتم الحصول عليهما من التربة المتضمنة لهما.

لم يرد المخرج أن يبقي المتلقي متسائلا حول ملامح القائد سعيد وهو يسرد مثل هذا الكلام،لذلك اعتمد لقطة مقربة ،من خلالها تظهر الإيماءات والحركات البادية على وجه هذا الأخير، و تحمل معاني عميقة تتحدد في الإعجاب والتماس الغفران والرضا.وهي في مجملها علامات خاصة يمكن اعتبارها ذات وظيفة تعبيرية شعورية،تغوص في الوجدان لتكشف عما فيها من أحوال نفسية عاطفية تحدث عن

---

* zrigh belli t cched felli,ma3na ur yi tedjid ara ttawil nniden isi ara k miderragh s axxam,I la3nayamkamek it qebled ad t t3icid deg jerbuben a mmi kem Id ilulen d lqetten d lehrir!imi tennid i3ejdbam amek akka is 33awdagh I axxam n babam?

دلالاتا الطبيب الأمريكي"**هوراس لويس**"،الذي أشار إلى أن الكثير من الأحاسيس الجسمية، تظهر في الإنفعالات التي تبرز في تعبيراتنا اللغوية مثل قولنا:"**تجمد من الرعب"وهي حالة من الإنفعالات التي تكشف عن المشاعر الباطنية من حب وكره وغضب وانتقام،تمد لهذه المشاعر التغيرات الفيزيولوجية المصاحبة للموقف والسلوك من احمرار الوجه،ارتعاش اليدين،تصبب العرق،اصفرار الوجه،ويكون بدراسته هذه المهد لسيمياء الأهواء العواطف**[1]كما ساهمت الزاوية العادية والحركة الثابتة للكاميرا في تحقيق الكثير من الواقعية.

لم يترك المتلقي متسائلا عن رد فعل باية وهي تقابل القائد سعيد مصغية لكلامه،بل وصفت هذه اللقطة إجابة عن هذا التساؤل الفضولي والذي يصورها واقفة تستمع إليه وهو يحدثها ،مستفسرا عن مواقف اتخذتا،وهنا كان الحوار العنصر الذي كشف الستار عن مغزى المسافة بينهما،ومدلولاتا الأساسية،مثلما أوضح بعمقه الدلالي ووظيفته التعبيرية والتفسيرية ، سر الجو البارد الذي تصوره اللقطة ذات الزاوية الواقعية،ومن سلسلة ما تم فتح أبواب النقاش فيه ما يلي:

* **باية:**كم من مرة حاولت اختطافي ،لقد عشت أيام خوف مع أكلي.

***سعيد:**دعينا من الماضي،قولي الحقيقة،هل ما قالته أمي حقيقة أم أرادت فقط إثارةحيرتي؟

***باية:**أنت الرئيس يا سعيد،وفي يدك كل صلاحيات لحكم،بالله عليك،كم دفعت للمتوحش محمود قصد اختطافي؟وماذا تريد عندي؟

***سعيد:**لا أريد شيئا الآن،لكن افهميني،لم أتحمل فقدانك،لقد خلقك الله لتفتني قلوب الآخرين يا باية.

*باية:لقد خلقك الله لتهدم [1].

شكل هذا الحوار مجال للعتاب الذي اتخذته باية سبيلا نحو تحريك ضمير القائد، قائلة في هذا الشأن كل ما تحس به من معاناة وهي ملاحقة من قبل هذا الأخير.تكشف نبرتا في الحديث دلالات سيمنطيقية خاصة تكشف عن تعبها من هذه الملاحقة ،وتبرز للمواجهة ،حيث لم تبد في هذه النبرة التخوف من هذا القائد وبطشه.

ومن جهته،استغل سعيد هذا الخطاب ،وبنبرة خاصة رزينة، يحاول عبرها استمالة باية في الكشف عما يخبؤه في قلبه من حب وتقدير. بيد أن هذا الخطاب لم يحرك شيئا في قلب باية ،بل وقفت أمامه متحدية له وتربيعها ليديها من العلامات التي أوصلتنا إلى هذا التأويل.

---

[1] هوراس لويس، النفس و الجسم، ترجمة عماد الدين فضلي، مطبعة الأنجلو سكسونية، القاهرة، 1975، ص 82 –بتصرف-

[1] Baya: achal d tikelt it 3erded,nek d akli nes3edday ussan d lxuf!,Said:djagh deg ussan I 3eddan,I turak inid tidett,d ssah ayen aka Idenna yemma nagh tebghid kan ad yitheyred?,Baya:d kecc I d sidi a Said,lehkem ar ghurek I yella,I lwahc –nni n Mehmud, achal is tefkid akken ad yidyaker?yerna,d acu it bghid gher ghuri?Said:tasa3ett –a ur bghigh kra!me3na fehmiyi d le3mer s biregh imi id sahed I wayed!rebbi I xelqikmid akken ad tsehred a Baya!Baya:kecc I xelqikid akken ad thudded d!

هكذا،نجد أن القائد سعيد لم يكتف بهذا الخطاب،بل اعتمد العديد من العلامات المساعدة للغة، والتي ظهرت أثناء الحديث ،فهذه الحركات وهذه الإيماءات تضمنت وظيفة خاصة في فهم مضمون النص ،على اعتبارها شفرات سيمنطيقية دالة ومساعدة،وظيفتها التوضيح والتأكيد وتدعيم دلالات الخطاب. تتجلى هذه الأخيرة في نظرة الإعجاب التي يوجهها نحوها،ويكمل هذه الإيماءات بحركة خاصة من خلالها يتقدم إليها يلبسها عقدا من الذهب،طمعا في أن تغير رأيها بمثل هذا السلوك .

في لقطة أخرى، ينتهي صمت باية وتتحداه بالحديث،وقد ساهمت زاوية المجال والمجال المقابل في رسم ملامح هذا التحدي ،والذي من خلاله تبرز باية تتحدث معه حيث تقول فيه مخاطبة إياه :"**والآن،لا أحد لا يستطيع دفع الضرر عنه،لو أرغم على دخول منزلك،أنا من سيحضر لك يد جندل إلى جانبك***".

تضمن هذا الخطاب نوع من التهديد والوعيد،تريد من خلاله باية أن تذكر القائد بأنها ليست وحيدة ،وأنه على الرغم من موت زوجها، إلا أنها تملك سندا وعونا يقف في كل وقت بجانبها .هذا الأخير سيواجهه في أية لحظة يريد فيها إخضاع باية ،حيث سيأتي إلى قصره، وسينقذها منه.إنه من ذكرت اسمه –جندل- وهو الشخص الذي يهابه القائد سعيد لكونه أحدث العديد من الخسائر به.

زرع هذا التحدي الخوف في قلب القائد ، ما جعله يصفعها في اللقطة الموالية،حيث اعتمد المخرج لقطة وصفية للجزء الصغير لإظهار باية تتلقى هذه الصفعة.تبتعد عنه وهو يلاحقها إلى غاية وصولها إلى الجدار فترمي له العقد.

يمكن أن نستقرىء من عملية رمي العقد الذهبي العديد من الدلالات والمعاني الضمنية ،التعبيرية الكامنة . يدل هذا على استحالة خضوعها له، ولو قدم لها كنوز الدنيا كلها،كان بإمكانها أن تقبل به وبهذا العقد الذي يمكن أن يحل جميع مشاكل أهلها،لكنها لم ترد فعل هذا السلوك .

يعود السبب في هذا إلى اعتباره-هذا السلوك- ليس اعتداءا على شرفها فحسب، بل هو إعلان عن تخليها عن قيمها ومبادئها من جهة،وإخضاع لسكانها وعشيرتها من جهة أخرى،وهو ما يسمى بتوسيخ الشرف،فهذا الأخير من الدعائم الأساسية التي يبنى عليها المجتمع الأمازيغي،ترسي دعامته المرأة ،التي تحاول بقدر المستطاع الحفاظ عليه.

فالشرف في المجتمع التقليدي القبائلي مرتبط بالمرأة بالدرجة الأولى والحفاظ عليه ،يعني الحفاظ على حياة الرجال وكرامتهم وهو ما يسمى ب nnif وlherma هذان العنصران مرتبطان بالزوجة،الأخت،الأم،الإبنة،...وفي حالة تلطيخه،لا يمكن غسله إلا بالدم و مسألة القتل في هذه الحالة مسموحة ،ولا تستوجب أية عقوبات ما دام الهدف منها غسل الشرف[1] .

---

* yerna tura hed ur yezmir ad iqerra3 i kra,lukan ad ttewhatmagh ad nkecmagh s axxam –ik,d nek ara n yawin afus n djendel alamma d idis ik!

[1]Gabriel Camps,op cit,p327.

تتدعم هذه الدلالة إذا ما ربطناها بالخلفية التي تظهر العديد من الرسومات الجدارية للم ل الأمازيغي،وفيها صورة إيقونية تجاورية ،من شأنا أن تستحضر في ذهن المتلقي السياق الإجتماعي للمجتمع التقليدي القبائلي وما يتعلق بذا الأخير من قيم ومبادئ .

تقترب الكاميرا إلى الأحداث ليصور باية تقابل القائد وتتحدث إليه،مستمرة في مواجهتها له،تقول في هذا الصدد: **"لقد خسرت يا سعيد،فأنت خائف من نفسك لا من جندل،لقد دخل قلبك الخوف منذ بيعك نفسك للعدو*".**

يوحي هذا الخطاب بالسبب الرئيسي لرفضها له ،والمتمثل في خيانته للوطن،وبيع نفسه للعدو،وهو سلوك لا يغتفر في المجتمع القبائلي،حيث يتوجب على الرجل الأمازيغي أن يحافظ على حريته وحرية عشيرته بكل ما أوتي به من قوة ،ولو كلفه هذا التضحية بنفسه.لأن مثل هذا السلوك يدعم رجولته،وحريته التي يقدسها الإنسان الأمازيغي ويرفع من شأنا إلى درجات عليا،على مسمع هذه المواجهة الصريحة يجلس القائد سعيد وينظر إلى باية نظرة تحسر ،تصف وضعه في موقف صريح ومواجهة حقيقية مع ذاته وأخلاقه.

حاول المخرج وصف الأوضاع والإيماءات النفسية للشخصيات، باعتماد لقطة قريبة، ركز من خلالها على البطلة تنظر إلى الأسفل وتتنفس بصعوبة من شدة الخوف،فهي أمام تحدي كبير ،وفي موقف يستدعي منها مواجهة عنيفة ومن ورائها تظهر العديد من الرسومات بصفة قريبة،والتي تحيل إلى سياق ثقافي يتمثل في الثقافة القبائلية.

بنفس اللقطة،لكن عبر زاوية غطسية يصور القائد سعيد من رأسه إلى عنقه ينظر إلى الأسفل وكأنه يتذكر أو يتحسر لشيء ما وبعدها يوجه نظرته إلى باية،ومن شأن هذه الزاوية أن تصغر القائد في عين المتلقي وعين باية،حيث لم يقدم أية تبريرات لموالاته،كما لم يدافع عن نفسه أمام هذا الهجوم الصريح الذي اعتمدته باية ،ولم يحرك ساكنا اتجاه هذا الموضوع،بل واصل في حديثه عن ذكريات الطفولة قائلا:
"أتذكرين يا باية أيام كنا صغارا ؟نذهب معا للعب في الحقول *".

وهو هنا يريد تفادي الحديث في الموضوع الذي ووجه به، عن طريق فتح مجال الحديث عن الذكريات ومواضيع أخرى،ويظهر هذا عجزه عن الدفاع عن نفسه،وقد تولت اللقطة القريبة كشف هذا الشعور من خلال تقريب ملامح وجهه وإيماءاته،والتي تشير غلى الندم والتحسر.

---

* t xesred a Said,d iman inek i tugade d, djendel d tasebba kan,kxuf ikecmi k assen ifi t zenzed tamutr –ik I we3dew!

* t cfid assen imi mezziyit a Baya ?zik ak n truhu n tturar seg yiger n udan n Bumellal,!

تمكن المخرج عبر تلاعبه باللقطات وتنويعه منها من إضفاء البعد الواقعي للمشهد، لا سيما حين اعتماده اللقطات المتوسطة لخلق علاقة حميمة مع المتلقي،ولقطات قريبة في الإقتراب من البعد النفسي لإيماءات الشخصيات وحركاتا،وهنا ساهمت الموسيقى الموظفة في تحقيق الواقعية والتأثير العميق،حيث أن طابعها الهادئ والحزين يناسب عملية استحضار الذكريات التي تبدوا على ملامح وجه باية ،وهي تتكئ على الجدار،وملامح القائد وهو يتحدث إليها، وينتظر فرصة ضعفها واستسلامها.

يظهر هذا التأثر بواقعيته عبر اللقطة المتوسطة الموالية، أين تستند باية على الجدار وهي سابحة في الذكريات. يغتنم القائد الفرصة للتقرب منها، لكنها تفيق من تفكيرها ،تصده بقوة ،وتهرب عنه مبرزة بذلك تمسكها بعفتها وشرفها. هكذا يعود إلى الوصف باستعمال لقطة للجزء الصغير عبرها تم تصوير باية تهرب عن القائد سعيد وتدخل إلى مكان تواجد الأبقار المسمى ب "أدينين تأخذ روث البقرة،من شأن هذه اللقطة أن تفتح إيام المتلقي وتساؤله عن فكرة أساسية متمثلة في :

*"**ماذا عساها صانعة بذا الروث"وفيما يمكن أن يفيدها** في **مثل هذا الموقف الحساس؟**،فهذه اللقطة لها دلالة تأثيرية ووظيفة تعجبية،تفتح الجال للتساؤل وتلفت الإنتباه نحو مواصلة البحث عن ما يشبع الفضول،وبالفعلأتت فرصة هذا الإشباع، عبر اللقطة الموالية، تعمدها المخرج أن تكون قريبة،يقرب عبرها الحالة الإنفعالية لباية وهي تمسك بيدها روث البقرة ،موسخة وجهها وجسدها ،تدعو سعيد للإقتراب منها. يكشف مثل هذا النمط الدفاعي من شأنه عن شجاعة باية وذكائها،الذي غطت به ضعف قوة المرأة أمام بطش الرجل وسطوه،ووجدت بذلك السبيل الأمثل ،الذي صرّحت عبره من خلال هذه الحركية ،أنا تفضل تلويث جسدها بمثل هذا الشكل على أن تلطخ شرفها وشرف أهلها ببيع نفسها له .

وبالفعل،أفلحت عبر هذا السلوك في إبعاده ،حيث تصف اللقطة الأخيرة الأخيرة القائد يبتعد وهو متحسر وتصف باية تحس بالغثيان بسبب رائحة الروث،استعان في هذا المشهد لقطة للجزء الصغير وببانوراما دائرية وصفية ،لتلم بجميع تفاصيل اللقطة وحيثياتا ،هذا ويمكن القول أن الزاوية العادية المستعملة في العديد من هذه اللقطات ساهمت في إضفاء البعد الواقعي للأحداث،وتقويته.



لقطة مأخوذة من المقطع

المقطع الثامن:

يغادر المخرج جو الصراع ،ليطرق أبواب الهدوء النفسي والنشاط المفيد ،وهنا يخرج من حدود م ل الباشاغا لينتقل إلى خصوصيات الطبيعة بشساعتها ،رغبة منه في استخدام الديكور الطبيعي في تصوير أحداث هذا المقطع .يدور هذا الأخير حول فكرة أساسية تتمثل في ممارسة باية وأفراد القرية لطقس الحرث .

استهل هذا بلقطة وصفية للديكور، من شأنا أن تضع المتلقي أمام الجو العام للأحداث. تظهر اللقطة سكان قرية باية تتقدمهم امرأة مسنة، تحمل فوق رأسها قصعة من الخشب، ووراءها الرجال يحملون المحراث الخشبي وإلى جانبهم النساء يحملن هن أيضا قصعات ،يتقدمون كلهم في خطوات بطيئة إلى الأمام، ومن خلفهم منظر طبيعي خلاب لمنطقة الجبال.

تنقلنا هذه اللقطة بالمشهد الذي تصوره إلى أعماق التراث الشعبي الأمازيغي ،وبالتحديد،إلى سجل الطقوس والمعتقدات التي تزخر با هذه الثقافة،يتمثل هذا الأخير في طقس الحرث،حيث يخرج السكان لخدمة التربة التي يقدسونا ويلتمسون من الملائكة التي تسكنها عبر هذا الطقس ،أن تبارك لهم أعمالهم وتنوع من خيراتم.

فطقس الحرث ظاهرة احتفالية خاصة ومقدسة،تنطلق منها كل عملية خدمة للتربة،من خلالها تعلو الأغاني والأهازيج النسوية،التي تجود با حناجر النساء في فترة متقدمة من الصباح ،بينما يقوم الرجال بحفر هذه التربة بكل ما لهم من قوة ،وبالفعل،هذا ما حاول المخرج وصفه عبر بانوراما جانبية مصاحبة رغبة منا في الإقتراب من البعد الرمزي لهذا الطقس ،قبل معرفة واقعية تجسيده عبر هذا المقطع،ارتأينا أن ندرج في تحليلنا هذا بعض الأفكار التفسيرية التي أفادتنا با إحدى مستجوبات قرية "إبويسفن"، أشارت هذه الأخيرة أنا شاركت منذ صغرها في مثل هذا النوع من التظاهرات، وكان عمها يملك محراثا وثوران،وجميع سكان القرية يتفاءلون بنيته الحسنة وقلبه الطيب،لهذا يطلبون منه كل عام أن يبادر بعملية الحرث ممارسا عبرها هذا الطقس.

هنا وضحت وأضافت أن هذه العملية، ليست مجرد قلب وتفتيت للتربة،بل يتعلق الأمر بالتعامل مع عنصر مقدس في الثقافة الشعبية الأمازيغية،ويتحدد هذا الأخير في اعتقاد القدامى أن لهذه التربة روحا تحس وتتكلم فهي مثل الأم أو المرأة وعملية الحرث شبيهة بالزواج وعليه لا بد من ممارسة طقس خاص بهذه الظاهرة. واختيار شخص معروف بسمعته الجيدة، سبيلا نحو نيل رضي هذه الروح وتفادي بخلها في تقديم الخيرات. أضافت أنه يستحسن أن يشارك جميع أفراد العشيرة في هذه المناسبة،فبقدر ما يزداد عددهم بقدر ما تنشرح روح التربة وتضاعف من خيراتها[1].لقد تم تجسيد هذه الفكرة من خلال هذا المقطع،حيث تم انتقاء المرأة المسنة وزوجها تفاؤلا بالحصول على بركتهما،وهذا ما يوضحه المخرج في اللقطات الموالية.

عمد المخرج على الإقتراب من التفاصيل والعناصر المستعملة في الطقس،واقترب هنا عبر لقطة غطسية توحي بقرب المشهد إلى الأفراد، ومن خلال زاوية غطسية تحصر جوانب الموضوع،ليحصر لنا قصعة خشبية كبيرة الحجم موضوعة على الأرض موضوعة وفي داخلها العديد من العناصر التي منها نجد:الحمص،القمح،العدسالتين الجاف، وبعض الأكلات التقليدية . يوجد في منتصف القصعة مصباح مشتعل وثلاث حبات من البيض.

لم يتم انتقاء هذه العناصر بصفة تلقائية،بل تم الإستناد على الرمزيات التي تنطوي عليها،حيث أن لكل عنصر سيمياءه الخاصة به والتي تستمد معانيه من عمق المجتمع التقليدي والثقافة الشعبية الأمازيغية،وهي في مجملها معاني متوارثة عبر ما يسمى استمرارية البعد التداولي للمعاني والدلالات،وتشكل ببعدها الرمزي،شفرات ثقافية دالة على الهوية.

من هذا المنطلق،نستطيع تحديد هذه المعاني فيما يلي:

***الحمص،القمح،العدس:**تشير إلى العناصر التي يتم زرعها في هذا الفصل،كما تدل في نفس الوقت على خيرات مقدسة في الثقافة الشعبية الأمازيغية،ترمز إلى النعمة التي بها يتم التخلص من الجوع والفقر،ويقال أن المنزل الذي يتوفر على حفنة من هذه الحبوب،يمكن أن يحفظ أفراده من الجوع لمدة عام كامل ،حيث يتم زرعها ليتضاعف عددها وهكذا إلى أن تملأ المطمورات والمخابي بها،تبلغ هذه الرمزية إلى حد التفاؤل بها في طقوس ومناسبات مشابهة والتي منها نجد:

طقوس الحمل:حيث يوضع داخل الحزمة التي تصممها المرأة القابلة للحامل في شهرها السابع ثلاثة أو خمسة أو سبعة حبات من القمح،كما يتم رمي الحمص في العين"**ثالة**"يوم خروجها لأول بعد بلوغ شهر عن انجابها للطفل،ويتم استعمال هذه العناصر في كل الأغذية التي يتم تحضيرها للإحتفال بهذه المناسبة[1]وقس على هذا المناسبات الأخرى،من الزواج،الختان[2]،...

---

[1]مقابلة مع السيدة ياسة زهرة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت.

[1] مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت.

[2]للإطلاع أكثر،عد إلى الجانب النظري، جزء الطقوس والإحتفالات الشعبية الأمازيغية ورمزيتها.

***البيض:**للبيض رمزية خاصة في سيميولوجيا الأشياء،في الثقافة الشعبية الأمازيغية،تتحدد هذه الرمزية في التكاثر والنماء،والخير الوفير،وهي كلها عناصر تتدعم بالعدد السحري المقدس الذي تظهر به،حيث أن للعدد ثلاثة"كراد"رمزيته الخاصة في الثقافة الشعبية الأمازيغية،فهو يشير إلى ثلاثية رمزية، تتضمن التطور من المادي إلى الروحي ثم الإلاهي،ويشير إلى ثلاثية المرأة،الرجل،الطفل[3]، ويشير في هذا اللقطة إلى الإثمار بعناية الأرواح الخيرة والإله.

***المصباح المشتعل:**يستعمل في هذا الطقس تفاؤلا بالدلالات الإيجابية لضيائه،فالسكان عبر الشعلة التي تخص هذا المصباح يريدون القول أن قلوبهم صافية في طلب الخير والعمل من أجله بمثل صفاء الضياء المنبثق عبر هذا الأخير.تتحدد رمزية الجزء العلوي في اتحاد الرجل مع الأنثى، ويشكل في الوقت ذاته البعد القدسي لهذه الروح التي تمثل جذور هذا الإتحاد،تتعمق رمزية هذا العنصر من خلال ربطها بالدلالة المرفقة بالسلوك الطقسي المرافق للبعد الإستعمالي له،حيث أنه لا بد من وضع البيض حواليه دلالة على الخصوبة،من هذا المنطلق واستنادا على الدلالات المرفقة بهذا العنصر،يستعمل هذا النوع من المصابيح في مناسبات الزواج،كما توضع مشتعلة بالقرب من المولود الجديد وفي الطقوس الخاصة بالزرع والحرث[4].كما يترجون عبره أن تضاء حياتهم وقلوبهم بمثل هذه الأعمال،كما يضيء المصباح الوجود،يريدون أيضا أن يتفاءلوا من خلاله بحياة مضيئة بعيدة عن الظلم والإضطهاد الذي مارسه في حقهم القائد وأسرته.

***القصعة المصنوعة من الفخار:**تتحدد دلالتها من البعد التداولي لها،فهي لا تعتبر مجرد عنصر خشبي يستعمل لأغراض الطبخ فحسب،بل تتعدى هذه الدلالة إلى معان رمزية فيها الكثير من القدسية،فهي أولا وقبل كل شيء الرزق الوفير ،حيث تتسع للعديد من الكميات ،مثلما تدل في الوقت ذاته على الأخوة والتآزر والتماسك،فمثلما تجمع العديد من الأفراد الذين يلتفون حولها لأكل لقمة من العيش،يتفاءل السكان أن يديم الله مثل هذه المناسبات عبر توطيد العلاقات بين أفراد هذه القرية والعمل بقدر المستطاع على تفادي الصراع ونشر الأخوة بينهم ،ليبقوا كلهم أسرة واحدة يتعاون أفرادها في السراء والضراء.

***الأكل المتواجد داخل القصعة**:رمز للخير والبركة،وهو عبارة عن صدقة في حق أرواح القدامى والأرواح التي تسكن هذه التربة وتحميها.

يقترب المخرج من أفعال الشخصيات وتصرفاتها، عبر لقطة قريبة ،يظهر فيها الشيخ يرفع رأسه إلى السماء وهو يدعو وبجانبه رجلين يدعوان معه،في ملامح هذا الشيخ الصدق والإخلاص والخشوع،حيث

---

[3]Camille Lacoste Dujardin,op cit,p345.

[4]**J C Musso, <u>dépôts rituels des sanctuaires ruraux de la grande Kabylie</u>, arts et métiers graphiques, Paris,1971,p,p113,114.**

تبرز قسماته نيته الحسنة،وقلبه الطيب،يظهر هذا بجلاء من خلال انشراح وجهه ونطقه بالعديد من ملامح البراءة والإيمان،ويتواءم هذا وما أشرنا إليه في اللقطة الأولى حيث أنه من الضروري أن يبادر في أداء هذا الطقس شخص معروف بمثل هذه الصفات،وإذا اجتمعت في شخص قيل عنه في التراث الشفوي الشعبي الأمازيغي ب :"nniyya "،بمعنى أن قلبه صاف لا تسكنه الكراهية لحد يثق فيه بالجميع.

والواقع أن اللقطة القريبة هذه،لا تقرب إلينا ملامح الشيخ فحسب،بل أكثر من ذلك،تفتح مجالا واسعا للغوص في المعتقد الشعبي التقليدي البسيط،حيث تتحكم في الأفراد الأفكار البسيطة النابعة من نظرتهم إلى الحياة وتجاربهم الخاصة،وإيمانهم بالعناصر الخارقة والقوى الروحية والفال والصدفة والخيال،كل هذه العناصر تترجمها الملامح المرسومة على وجه الشيخ وعلى وجه كل فرد من أفراد هذا الفيلم.

وبالقدر الذي نوع فيه المخرج من اللقطات،بالقدر الذي يمكن استقراء ثنائية النشاط والحركية،فمن جهة تتولى اللقطات الوصفية مهمة وصف الديكور والجو العام الذي تتفاعل فيه الشخصيات،ومن جهة أخرى تترجم اللقطات المتوسطة الأحداث في بعد واقعي ملموس،قريب إلى المشاهد.
وللتنويع في الزوايا دلالات خاصة إيحائية، تتمثل في مجملها في كثرة الحركية وتنوع المعاني.هذا بصفة عامة المعنى العام الذي استقيناه من الوصف العام لتقنيات الفيلم المتداولة،أما إذا ما اقتربنا من المضمون المتعلق باللقطات ،ألفينا جوا من التعاون والإخاء ،تعبر عنه الزاوية العادية التي تضفي الواقعية،يتعاونون في التقرب من الله والأرواح المقدسة من جهة، في وصفه عبر لقطة الجزء الكبير الرجال واقفين يدعون ويرددون:
"تذكر تعبنا وعرفنا الذي أجهدناه يا إلهنا وذلك بفضل الرسول "ص"وحارس هذا المكان .يا رب أنعمنا بغلة وفيرة وكسر شر الجوع،آمين [*]!"وفي هذا الدعاء إيمان بالله وبالرسول صلى الله عليه وسلم وتصديق بالأرواح الحارسة المسماة في الثقافة الشعبية الأمازيغية ب**"إعساسن".**
كما تعبر عنها في نفس الوقت اللقطة المتوسطة والزاوية الغطسية،والتي من خلالها تظهر امرأتان تتعاونان معا في رفع القصعة إلى رأس العجوز ،من شأن هذه اللقطة أن تشير إلى معنى آخر يتمثل في نمط نشاط المرأة القبائلية التي تشقى لدرجة تتعمد فيها رفع العناصر المختلفة ونقلها على رأسها مهما كان ثقلها.

ينتقل المخرج من جو التعاون العام إلى جو آخر وصف فيه عبر لقطة قريبة غطسية اتصالا خاصا بين الشيخ والأرواح المقدسة،وعبرها يقوم الشيخ بغطس يده في صحن مملوء بالدم يدهن به سكة المحراث،في الجهة التي يحرث بها الأرض.وهنا يمكن العودة إلى دلالة عميقة لهذا الطقس ،حيث يعتقد في الثقافة الشعبية القبائلية أن التربة تتضمن العديد من الدلائل الرمزية ،إذ تسكنها الأرواح المقدسة التي لا بد أن

[*] cfu a bab nnegh,I tid nnegh,s lfedl n nebbi d u3essas n waxxam agi,aa rabbi fkaghi d ssaba,t erzed d amud n laz,amin!

تسقى بالدم على اعتباره عنصرا رمزيا سحريا في الثقافة الشعبية الأمازيغية،به تسقى هذه الأرواح،ليحصل الأفراد على بركتها،فعملية شق التربة عملية حساسة جدا بحيث لا بد من طلب رضي هذه الأخيرة كي تنتهي العملية بخير وفير.

وعملية استعمال الدم في مختلف الطقوس الأمازيغية ليس بالشيء الذي يمكن الإستغناء عنه،تعود جذوره إلى أزمنة قديمة،حيث يمنح القوة والنشاط لهذه الأرواح، ويطلى على القبور والأثاث الجنائزي،ورش عظام الموتى لا سيما الرأس منها قصد إبعاد الأرواح الشريرة[1].

كما يعمد الأمازيغ في كل نشاط يقومون به بإسالة الدم قصد الحصول على بركة الأرواح المتواجدة فيها،من هذه النشاطات إسالة الدم في أساس المنازل قصد الحصول على بركة الأرواح التي تسكن هذا الأساس وترعاه ليعلو الم ل وتصونه من أي دنس أو خطر[1].

يقام نفس الشيء عند حفر بئر معين،حيث يذبح كبش أبيض ويسكب دمه في المكان الذي يحفر فيه تفاؤلا بأن تسيل المياه كما يسيل ذلك الدم في المكان المحدد،وفي يناير يتم ذبح الديك وإسالة دمائه كي يسيل الخير بوفرة على الأفراد [2]،إنه الشيء الذي دعمته العديد من الدراسات المقامة في هذا ا لـ ال،ومن بين هذه الدراسات ما قام به "**محند خليل**" حيث يقول أن الأضحية وسيلة من الوسائل التي بـا يتم التقرب من الأرواح المقدسة ومباركة التربة، للحصول على الخصوبة التي تحتاجها التربة الجبلية الفقيرة[4].

أكمل فعاليات هذا الطقس عبر ببانوراما مصاحبة وأفقية، ولقطة وصفية للجزء الصغير، يصور المرأة تحمل على رأسها القصعة ،وتمشي ومن ورائها الرجال يجرون المحراث بصعوبة كبيرة وبجوارهم النساء يرددن أشويق.وهنا يعلن المخرج عن بداية عملية الحرث والتي تكتمل فعالياتـا على نغمات أشويق الحرث،تنظمه النساء ويتغنين به تفاؤلا بأن يبارك هذه العملية،كما أنه يحوي في ثناياه العديد من قصص المعاناة وأشكالها،تدونـا المرأة في شعرها وغنائها،ولأشويق قدسيته الخاصة في هذا العمل،حيث تبدأ المرأة المسنة في الغناء وتردد من ورائها البقية[*].

كما أنه اعتمد نفس نوعية اللقطات لوصف الشيخ جالسا بالقرب من المحراث. تتقدم امرأتان بخطوات رزينة لتساعدا العجوز على إنزال القصعة من رأسها، تفترق النساء عن العجوز وتبقى هذه الأخيرة برفقة زوجها الذي يمد يده إلى القصعة،هكذا أزال الإبام بتقريب الكاميرا بلقطة قريبة جدا وغطسية ،صور من خلالها يدي الشيخ تأخذان حفنة من الحمص، ويضعها في الحفرة المحفورة بالمحراث. ويضيف إليها الفول والبيض والقمح بكل عناية وقدسية .

---

[1] صافية قاسيمي،مرجع سبق ذكره،ص 113 .

[2] مقابلة مع السيدة راشدي ويزة، امرأة مسنة من قرية أيت سلال،بلدية بوزقن،ولاية تيزي وزو،يوم 11 أفريل 2011 على الساعة الثالثة زوالا.[1]

[3]مقابلة مع السيد عزوق أعراب،مقابلة سبق ذكرها.

[4] Mouhand Hhellil,la kabylie ou l’ancêtre sacrifié,OP CIT,p p52,53.

[*] للتوسع أكثر،عد إلى التراث الشفوي ورمزيته في الثقافة الشعبية القبائلية.

بقي على نفس النمط من التوضيح ،من خلال تقريب المحراث يحرث الأرض، ويغطي البذور الموضوعة والبيض.من شأن هذا النشاط أن يدعم ما قالته المرأة المستجوبة ،حيث أشارت إلى ضرورة قيام شخصيات تعرف بالطيبة والنية الحسنة باستكمال تفاصيل هذا الطقس،وإذا كان هؤلاء من الشخصيات المسنة، فإن الإستفادة من بركتهم من أسمى الأهداف التي يسعى الأفراد تحقيقها.

لم يمنعه هذا التفصيل من الإقتراب إلى نفسية الشخصيات، يتجلى هذا عبر تقريب المرأة العجوز وعنقها مزينة بالوشم المشهور في منطقة القبائل ،تنظر إلى الجانب الآخر وعلامات الرضي بادية على وجهها.

تفتح لنا هذه اللقطة عنصرا آخر من عناصر الثقافة الشعبية الأمازيغية، والمتمثل في الوشم،هذا الأخير نوع من الرسومات التي تخطها المرأة في أماكن محددة من جسدها بواسطة الإبرة أو الشوكة الحادة،تمكن رمزيتها في كونا تضفي جمالية خاصة بالمرأة ،كما يتم التفاؤل با لعلاج الأمراض المختلفة،مثل داء الصرع،العقم،ألم المفاصل[4]....ومن الأشكال التي تظهر في عنق المرأة نجد:المرآة أو الشمس،دائرية الشكل وهي رمز من رموز التفاؤل بالجمال،الحماية وإبعاد العين السيئة.

دعم هذا بموسيقى هادئة حزينة تعمق معاني القدسية،بنفس النمط من اللقطات قرب المحراث يحرث الأرض ليغطي البذور الموضوعة والبيض،عرج إلى الوصف ليظهر النساء وهن يوزعن الغذاء على الرجال داخل قصعات كبيرة. واعتمد بانوراما وصفية جانبية ليصور واحدة منهن، تحمل بين يديها القصعة وتقوم بتوزيع ما فيها على النساء.

يمثل هذا الأخير، صدقة في حق الأرواح المقدسة،يتم تحضيرها لتكون فال خير يجمع الأفراد في السراء والضراء ويوحد شملهم ويقوي عزيمتهم للإتحاد والعمل.وقد بدأت حين توزيعها الغذاء لسبب أساسي يتمثل في ما هو معتمد في الثقافة الشعبية الأمازيغية،حيث تمنح الأولوية للرجال في كل شيء.

ويمثل في نفس الوقت صورة من صور نمط الغذاء في المجتمع التقليدي القبائلي، والمتمثل في أكل النساء بعد إناء الرجال لأكلهم،وقد تقتضي سنوات الجوع بقاء النساء من دون أكل أو إكمالهن ما تبقى من غذاء الرجال نظرا لقدسيتهم الخاصة،فهم حماة الأسرة والعشيرة، وفي نفس الوقت يكفلون للعرق الحماية من الإندثار[1].

تتعمد هذه الأخيرة عدم تقديم الغذاء ل باية بسبب عزلها اجتماعيا،وتشير هذه العزلة إلى المكانة التي تحتلها المرأة الأرملة في المجتمع،فهي مهمشة إلى حد بعيد لدرجة لا يتم إشراكها في المناسبات،كما لا يستعمل أثاثها من قبل الفتيات الغير متزوجات،ولا يضعن الحناء للعروس أو العريس أو الطفل بمناسبة

---

[4] Camille Lacoste –Dujardin ,<u>Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie</u> ,op cit,p p,334,335.

[1]للمزيد من المعلومات أنظر إلى القسم النظري، رمزية الغذاء في الثقافة الشعبية القبائلية.

ختانه،كما لا يفتلن الكسكس في هذه المناسبة خوفا من الفال السيئ،ونفس الشيء يطبق على المرأة الطلقة[2].

ولو قمنا بربط هذا المقطع بالمقاطع السابقة،سنستنتج فكرة أساسية تتمثل في أن الطقس الممارس فيه جاء بعد فشل السكان في حرث الأرض بسبب طبيعة التربة التي تعد حجرية غير صالحة للزراعة،لهذا عمدوا على إجرائه طمعا في الحصول على المباركة من قبل الأرواح المقدسة ،ومن ثم تجاوز الصعوبة التي لاقوها من قبل من خلال المقطع السادس.

من الشفرات الإجتماعية التي انطوى عليها هذا المقطع،نجد الغذاء،حيث يشكل الغذاء-حسب ما أشار إليه بيير قيرو-واحدا من العلامات التي تعرف با الجماعة وآدابا،وهو شفرة ثقافية دالة على الهوية،تكشف البعد الرمزي الذي تنطوي علها العناصر المستعملة في الطقس-من جهة-،ونمط التقديم والأكل من جهة أخرى.

كما شكل المحراث،القصعة،المصباح،شفرات اجتماعية أخرى دالة على الثقافة الشعبية القبائلية،المتميزة بالبساطة



لقطات مأخوذة من المقطع

المقطع التاسع:

يعود المخرج من فترة النهار ليدخل إلى أحداث الليل التي تجري في الهواء الطلق،يسرد بلقطات هذا المقطع جوا هادئا للرواية، من خلالها يقترب إلى قسمات وجه امرأة عجوز تسرد حكاية شعبية .تخلل اللقطة موسيقى هادئة تضفي جوا خاصا من القديسة والتفاعلية.

إنا البداية التي تنقلنا بحيثياتا وقداستها إلى ركيزة مهمة من ركائز التراث الشفوي الشعبي الأمازيغي،يتحدد في الحكاية الشعبية ،على اعتبارها أداة وفضاء اتصاليا فعالا في الـتمع التقليدي

---

[2]مقابلة مع السيدة راشدي جوهرة ،امرأة مسنة من قرية أيت سلال،يوم 10 أفريل 2011 ،على الساعة الرابعة زوالا.

القبائلي[1]،هذه الأخيرة لا تربط بين الأفراد فحسب،بل ترسي أواصل التواصل الفعال ما بين الأجيال على اختلاف أزمنتها وعصورها.

للحكاية الشعبية الأمازيغية شروطها وقدسيتها الخاصة،حيث لا تروى إلا من قبل النساء المسنات اللواتي لهن تجربة في هذا المجال،ويتمتعن في نفس الوقت بذاكرة قوية وأسلوب حكائي مميز من شأنه أن يحدث جوا تفاعليا بينها وبين تفاصيل الأحداث التي تسردها والمتلقين*.

حاول المخرج وصف كل هذا ورسم معالمه عبر اللقطات الموالية،حيث عمد إلى الإقتراب النفسي من الشخصيات عبر لقطة قريبة ،من خلالها بين أحد أشكال التفاعل مع أحداث الحكاية الشعبية الأمازيغية،وهنا استعان بلقطة نفسية قريبة، يظهر فيها طفل صغير يضع يده في خده ويصغي باهتمام لما ترويه المرأة المسنة. حيث أن هذه الأخيرة تعمل بقدر المستطاع على التقرب من نفسية الأطفال، ومن ثم التأقلم مع عقلياتهم،نمط تفكيرهم وتخيلهم،تتقلد الأصوات والأدوار وتتقمص نشاط الشخصيات،وقد يقتضي هذا كله التغيير من نبرة الصوت والإيماءات في كل لحظة تصف فيها مشهدا من مشاهد الرواية.

من شأن هذا أن يشكل صورة ذهنية في ذهن الأطفال، على اعتبارهم المتلقين الفاعلين الذين تستهدفهم هذه "المدرسة التقليدية الخاصة"فيسبحون بخيالهم في عمق الأحداث والتفاعلات,ويكونون في نفس الوقت جوا من التفاعل النفسي مع الأدوار والشخصيات ،عبر إيقونة تجاورية تحدد معالمها أحلام اليقظة وتخيلاتها .

هذا ما حاول المخرج الإقتراب منه عبر هذه الصورة، والتي في ثناياها يظهر الطفل في ذروة تركيزه،ولا أدل على ذلك من الحركة إلتي اعتمدها والملامح التي رسمت على وجهه،حيث أن وضع يده على ذقنه وتوجيه نظرته إلى الراوية، علامة من علامات ذروة التركيز والإهتمام.

وما زاد من جو الحكاية قدسية وتأثيرا،الجو الخاص الذي رويت فيه،حيث يخيم الليل على سكان الجبل،تسود السكينة والهدوء ما يجعل الجميع مصغيا لأحداث الشخصيات القدسية التي ينطق بها لسان المرأة،وفق ما تدونه الرسالة اللفظية حيث تقول:

"يحكى في زمان كانت فيه الآلهة على شكل هيئات البشر،كان هنالك إلاها للمطر يدعى ب أنزار،وعند دعاء الناس له بالأمطار يعطون له عروسا جميلة*"

---

[1] رضوان بوجمعة،أشكال الإتصال التقليدية في منطقة القبائل،مرجع سبق ذكره،،ص 142 .

* للمزيد من المعلومات،عد إلى الجانب النظري، التراث الشفوي الشعبي القبائلي ورمزيته،رمزية الثقافة الشعبية.

من شأن هذا الخطاب اللفظي، أن يبين نقطة أساسية تتمثل في ما أشارت إليه Camille Lacoste –Dujardiوالمتمثل في تركيز الحكاية الشعبية القبائلية على شخصيات أسطورية خرافية مقدسة،تستلهم من عمق المعتقد الشعبي الأمازيغي، الذي يستند في جوهره على مثل هذه العناصر الميتافيزيقية في جوهرها.

تستند هذه الأخيرة بدورها على أسس وقوى خارقة، يبنى عليها العالم المتوحش الذي تصوره المرأة وفق ثنائية الصراع بين هذه القوى والإنسان ،أو استنادا على الصراع بين الإنسان الخير الذي تدعمه قوي غيبية قدسية خارقة والإنسان الشرير الذي يستميل إليه القوى الخارقة الشريرة[1].ولا أدل على ذلك من حديثها عن إله المطر"أنزار"،الشخصية الأسطورية المقدسة،والتي عليها بنى المخيال الأمازيغي القديم صورة إيقونية خاصة عن ثنائية الجفاف والمطر ،تحدد في علاقتها مع الواقع صورة إيقونية تجاورية خاصة،تبنى على أساس الاتفاق الإجتماعي.

يبتعد من الشخصيات بانتقاله إلى لقطة الجزء الصغير ،التي تصف مظهر سرد الحكاية ،في ديكور تجلس فيه المرأة على الأرضية ،يلتف حولها العديد من الأطفال يصغون إليها والجو ليل والمصابيح التقليدية مشتعلة في العديد من الأماكن،وفق المخرج إلى حد بعيد في تحديد سياق الإتصال ومؤثرات عملية التلقي في مثل هذه الرسائل اللفظية، حيث استطاع عبر اللقطة الوصفية هذه،تسليط الضوء على جو الرواية وخصوصيات التلقي،تعود بنا هذه اللقطة إلى الأزمنة القديمة التي تترقب فيها العجوز وقت خروج الرجال إلى مجلس القرية Tajma3t لتحل محله بالقرب من الكانون المشتعل، ومن حواليها يلتف الأطفال الذين يأتون من كل م ل مجاور للدخول في عالم خاص من عوالم خيال المرأة، ومغامرات الشخصيات التي ينسج تفاصيلها خيالها المصقل بالتجارب والخبرات،أو تكون قد ورثتها عن جدتا أيام كانت في صفوف المتلقين الصغار.

ربما كانت الظروف القاسية سواء في هذا الفيلم ،أو في العقود الماضية، الددة لهذا الجو الإتصالي وللفضاء الذي يحتله كل فرد،يعطي بدوره دلالات ومعاني خاصة،حيث يسمح نمط جلوس الأطفال والفضاء الذي يحتلونه،والمسافة الرمزية التي تفصلهم عن المرأة الراوية بالتلقي الفعال لأحداث الرواية، وللرسالة التي تريد الراوية توصيلها عبر ما ترويه.كما يسمح هذا في نفس الوقت بالإحتكاك بين الأطفال والراوية،ومن ثم خلق جو تفاعلي خاص.

---

* assen imi illan at rebbi s udmawen am nekni,agellid n ugeffur isem ines *Anzer*,imi ara 3ennin ghures madden,ttaken –s tislit n unzer.

[1]Camille Lacoste Dujardin ,op cit,p p 104,105.

وهذا النمط من المسافة والفضاء من أحسن الأنماط الإتصالية الحديثة ،نظرا لفعاليتها في تمرير الرسالة الإتصالية،تزداد قوة ودرجة التفاعلية حينما أدرج المخرج العديد من الأصوات الطبيعية ،التي غالبا ما تسمع في الليل ،ما من شأنه أن يولد جوا خاصا من القدسية،يعايش أسراره وحيثياته المتلقي،ويتفاعل معها عبر الصورة الذهنية التي يرسمها في معالم مخيلته.

كل هذا دعمته الزاوية العادية في إضفاء البعد الواقعي لما ترويه الراوية حيث تقول:

"وقف أنزار في يوم من الأيام بالقرب من الشلال،فرأى فتاة تستحم وهي عارية ،وحينما رأته هربت للاختباء وراء غار صغير ،فعمد أنزار على إغلاق باب الغار.

ذات يوم،مرّ عبر الغار فقال لها:"انضي يا ضياء القمر ! لأرفعك إلى السماء وترين ما تريدنه!

أجابته الفتاة:كيف أذهب إلى السماء يا أنزار؟وكيف يعيش أمثالي هنالك؟.

في اليوم الموالي جف كل شيء.

من شأن هذا النص المنطوق أن يوحي بدلالة أساسية،تتمثل هذه الأخيرة في تمتع الراوية بأسلوب السرد الروائي،حيث إيماءاتا التي وصفتها اللقطة، بينت لعب أدوار الشخصيات،فهي تبدي في وجهها الإستفهام والإستغراب في موضع التساؤل،كما تظهر التعجب والإنبهار في موضع التعجب.

إضافة إلى هذا،نجدها تتقلد أصوات الشخصيات،وهذا يدفعها إلى النطق بنبرة الرجل عند حديثها عن الإله المقدس أنزار،وتتحدث بصوت رقيق يوحي بتقمصها لدور الفتاة،زوجة أنزار،كما استعانت في نفس الوقت بما أطلقت عليه الباحثة Camille Lacoste Dujardin اسم المؤثرات اللغوية والمفردات الدالة على المكان والزمان[1].

عمق الخرج مجال التفاعلية ،من خلال اعتماده لقطة مضافة روائية، تتحرك عبرها الكاميرا عبر تنقل أمامي من خلالها تظهر باية لابسة لباس العروس التقليدي،يمسك بيديها امرأتان ومن خلفهما العديد من النساء يتقدمن في حركات قدسية خاصة.يضيف إلى اللقطة أغنية خاصة ،تقترب الكاميرا أكثر لتصبح اللقطة قريبة وتظهر فيها باية لابسة هذا الزي ت ع عنها الغطاء وتتوضح زخارف ثوبا وتنظر هذه الأخيرة إلى السماء وهي حزينة،هذا ولا تسمع في المقطع إلا بعض الأصوات الموحية بالليل .

تمثل هذه اللقطة صورة من الصور الذهنية التي حددت في أفكار هؤلاء الأطفال،ورسمت أبعادها وملامحها مخيلتهم،والتي في ثناياها يتخيلون عروس أنزار التي تقبل بالزواج به ،اتقاء للجفاف الذي عم

---

[1] للمزيد من المعلومات،أنظر إلى الجانب النظري،رمزية التراث الشفوي الشعبي القبائلي،الحكاية الشعبية القبائلية ورمزيتها.

القرية ،بعد أن رفضته في البداية،وتمثل هذه اللقطة الصورة الم وعة من موضعها الأصلي، كي تتموضع في موضع آخر أو وسط تركيب مضيف ومن شأنا أن تقدم جانبا مثيرا أو غريبا في القصة[1]..

أراد المخرج أن تكون هذه اللقطة نموذجا حيا عن عمق التفاعلية التي تحدث بين الراوي والمتلقي، وعلى عمق الأثر الذي يمكن أن تخلقة الرواية في نفسية هذا الأخير ،والذي يصل إلى حد معايشته لتفاصيل الرواية وأحداثها.وهنا يبرز المخرج حقيقة أخرى تتمثل في دور البيئة في التنشئة الإجتماعية للطفل حيث أن لهذه الصورة العديد من العناصر التي لها علاقة بالبيئة الإجتماعية للمتلقي،فالصورة والشخصية التي جسدت الصورة استلهمت من الواقع الذي يعايشه الأطفال ،وهذا ما دفعهم يرسمون أبعادها ببابة التي منحوا لها دور زوجة أنزار على اعتبارها أجمل فتيات القرية التي تسكن فيها.

وإن دل هذا على شيء إنما يدل على دور البيئة الإجتماعية في رسم نموذج من نماذج الصورة التي لا يزال البحث عن درجتها الإيقونية قائما،ويتعلق الأمر بالوهم وأحلام اليقظة والتي يمكن أن تربطها بالمرجع الممثل علاقة تجاور[2]،ولعل للموسيقى دورها الفعال في توسيع أفق الخيال ،لا سيما حينما جعلها المخرج ذات دلالة إيضاحية تدعيمية،حيث يتواءم موضوعها مع ما يروى على لسان الراوية، والمتمثل في الأسطورة المقدسة لإله المطر أنزار.



لقطات مأخوذة من المقطع

المقطع العاشر:

دائما في جو الصباح الباكر وفي الطبيعة الجبلية،يستمر المخرج في تصور مقاطع الفيلم،إنه الشيء الذي جعله يستهل تصويره بلقطة وصفية وكاميرا مصاحبة، ركز من خلالها على إظهار باية لابسة زي العروس تتقدم جماعة من النساء وتمسك بيدها امرأة مسنة ،يبتعدان معا عن الجماعة وتـ ع عنها الحزام. تمهد هذه اللقطة لواحد من أهم الطقوس الممارسة في الـتمع القبائلي منذ أزمنة قديمة،ويتعلق الأمر بطقس أنزار،أو إله المطر،هذا الأخير يجسد أسطورة من الأساطير الأمازيغية القديمة،تعود بالأفراد إلى

---

[1] إبراقن محمود،مرجع سبق ذكره،ص 179 .

2 فايزة يخلف،مفهوم الصورة وإشكاليات الإتصال البصري،مداخلة مقدمة في المؤتمر الدولي الأول للسيميائيات العامة وفلسفة العلامة،17 مارس 2010 ،على الساعة العاشرة و15 دقيقة،ص 25 .

زمن الإيمان بالقمر والشمس والسماء والنجوم آلهة،يملك هؤلاء القدرة على تجسيد أنفسهم في هيئة الإنسان ،ومن ثم التفاعل مع عالم الإنس بكل حيثياته، وتفاصيله.

يأخذ الإله أنزار هذه الصفات،على اعتباره إلاها للمطر،يتحكم في نزولها وبإرادته يقل الغيث أو يكون قويا،هذا الأخير أحب فتاة مشهورة بجمالها المميز الذي يشع بضيائه في السماء والأرض ،كانت تستحم كل يوم في بحيرة من الماء وكلما رأته هربت منه من شدة الحياء،وذات يوم تحدث إليها طلبا في يدها ،وقابلته برفضها له ودخولها إلى غار،سجنها فيه وأوقف هطول الأمطار لمدة معتبرة من الزمن،فجفت المزروعات ،وتعرضت الأرض لجفاف شديد،ما جعل سكان القرية يطلبون من الفتاة القبول به كي يرجع المياه إلى مجاريها،ورأفة في حياة الأفراد،ومختلف المخلوقات،قبلت به،وهكذا أنقذت العالم من الجفاف.

تحولت هذه الأسطورة إلى طقس يقدسها ،حيث يعمد سكان القرية في كل جفاف إلى ممارسة هذا الطقس عبر اختيار فتاة جميلة ولباسها لباس العروس وتزويجها إلى أنزار،وتم التعديل في هذا الطقس مع مرور الحقبات الزمنية،إلى أن أصبح يمارس بصفة رمزية عن طريق إلباس الأطفال لباسا جديدا ،وصنع كل م ل لدمية خاصة من غرّاف الخشب يتم تلبيسها لباسا جديدا ويخرج الأطفال احتفالا بالتظاهرة،عن طريق رفع الدمى إلى السماء وترديد كلمات سحرية خاصة بأنزار،ولعل السبب في هذا التحول،نقص النية الحسنة من قلوب الأفراد لدرجة أصبحوا فيها يلتمسون من الأطفال أن يكونوا وسيطا للحصول على بركة السماء. .

هكذا وفي جو مبكر من الصباح يسوده الهدوء الموحي بالقدسية ،يظهر المخرج المرأة العجوز ماسكة يد عروس أنزار وتصل إلى الشيخ فتقدم له يدها ،هذا الأخير الذي يمشي معها، ومن حواليهم العديد من الرجال ويواصل مغامرته في وصف أحداث اللقطات من خلال انتقال الكاميرا إلى تصوير الشيخ يمسك بيد باية –عروس أنزار-ويجول با وسط الحقول المزروعة والمنظر يوحي بمنطقة جبلية ،كل هذا تم بتنقل وصفي جانبي،تصاحبه موسيقى هادئة،تفتح للأفراد مجالا أوسع للتواصل مع السماء والطبيعة ،لا سيما وأنا وثيقة الصلة بالموضوع ما يشكل ما سماه "رولان بارث "الترسيخ والمناوبة .

وفق المخرج إلى حد بعيد في التنويع من اللقطات،هذا التنويع من شأنه أن يساعد على إضفاء البعد الواقعي للأحداث،وهنا يبتعد المخرج عن الشخصيات وينتقل إلى الديكور الطبيعي الذي استعان فيه بلقطة عامة تصور منظر الجبال تتخللها السحاب التي تتكاثف وتصعد إشارة إلى تأثر السماء واستجابتها

لدعاء الأفراد ،لم يكن غياب التعليق عائقا أمام فهم حيثيات هذا الطقس،بل كانت الأغنية المستعملة كافية لتلخيص المعني الحقيقي له.

عمد كذلك، في لقطة أخرى ،إلى التماس الإقتراب من الشخصيات والأبعاد الدلالية الرمزية لإيماءاتها عبر لقطة قريبة تحتية ،ليظهر باية تمشي وتنظر إلى السماء ترقبا لإله أنزار،توحي هذه اللقطة بإيمان الأفراد بهذه الشخصية القدسية،وبواقعية الأسطورة ومغزى الطقس الذي يؤدونه، إيمانا يجعلهم يقفون أمامه خاشعين خائفين مترقبين بركته.

بلغ إيمانهم هذا إلى درجة يتخيلون فيها تواجده وبروزه لأخذ العروس التي يتم انتقاؤها له،يصور المخرج هذا في اللقطة التي تنخفض فيها الموسيقى، ويعم نوع من الخوف ،أين تنتقل الكاميرا إلى تصوير فتاة فوق الصخرة تنظر إلى السماء ،وتشير بيدها إلى المكان الذي تتخيل فيها وجوده،منادية باسمه وهي التي سمعت في الليلة السابقة عبر حكاية المرأة الراوية تفاصيل هذه الأسطورة ،وشكلت في فحواها صورة ذهنية خاصة.

وهنا استعمل الزاوية التحتية واللقطة المتوسطة ،قصد تعظيم الحدث وتقريب أجوائه إلى الأفراد ليعايشوا حيثياته،كما تعلو الموسيقى ويرتفع صداها فتثير الخوف ،وعلى وتيرة الوصف ينتقل بالكاميرا ليصور بلوغ الخيال ذروته،حيث تفترق باية عن الشيخ وتصعد الصخور بحثا عن أنزار،الذي رأته ونادته بكل انفعال وتأثر.وهنا تسمع موسيقى مرتفعة هادئة تثير الخوف،كما يعم الضباب في السماء مشيرا إلى سقوط الأمطار،ليدل هذا على استجابة الله لهؤلاء، نظرا لصفاء أرواحهم وطهارتها،والتي تترجمها إيماءات الخشوع،ودعوات المشاركة الجماعية،وبلغ بهم الحد إلى الإستعانة برمزية اللون الأبيض الذي يحمل معاني الصفاء والإيمان ليتم تلبيسه للعروس التي تقول من خلاله أن نيتها صافية في الزواج من أنزار ولا يرغمها في هذا أحد،والإيمان بالمعاني الرمزية المرفقة بالرموز التي يتضنها اللباس،والتي تشير في مجملها إلى الخصوبة.

هكذا،أقيم الطقس وتحقق المسعى،ليخرج المخرج من جو القدسية والهدوء الذي به يتم توديع العروس وتزويجها لإلاه المطر،ويكتمل هذا باحتفال خاص بهذا الزواج على شاكل ما آل إليه هذا الطقس وما طرأ عليه من تحول،حيث أنه وعبر موسيقى الفرح التي تأتي في اللقطة الموالية ،يقتل الصمت والخوف ويصور بلقطة وصفية جانبية مصاحبة مجموعة من الأطفال يمسكون بأياديهم دمى مصنوعة يوجهونها إلى السماء،يمشون ويرددون أغنية أنزار وذلك بين صخور الجبال ،تتقدم الأطفال البنات ومن خلفهم الذكور.

وهنا ينتهي المقطع الذي حاول المخرج من خلاله إحياء هذه الأسطورة عبر حكاية شعبية كان أطرافها المرأة المسنة والأطفال في المقطع السابق،لينتقل إلى تجسيد هذه الأسطورة ومعايشتها عبر طقس قدسي،أظهر بعديه،بعد إتصالي روحي في بدايته،يقيمه الكبار ويعبرون فيه عن إيمانهم وتعظيمهم له،وبعد آخر احتفالي أستحدث في هذا الطقس، يعلوه الفرح الذي من خلاله يلتمسون من البراءة أن تكون الوسيط بين الأرواح الخيرة وبين الكبار، الذين لم تعد قلوبهم صافية.

وهنا يتجسد هدف المخرج من هذا الفيلم المتمثل في إحياء أبعاد الثقافة الشعبية القبائلية وفتح المجال واسعا أمام المتلقي لفهمها ومعايشتها،فأفلح في التماس التجسيد الجيد عبر التنويع في اللقطات والزوايا ،ومن ثم خلق نوع من التفاعلية الإستثنائية بين المتلقي،الفكرة وممثلي هذه الفكرة،وعبر هذا المسار يتحقق الإيصال الجيد لرمزية التمثل ومعناه.





المقطع الحادي عشر:

يستمر المخرج في تصوير لقطات المقطع في جو طبيعي،من خلال اعتماده لقطات وصفية تضفي الكثير من الواقعية عبر زاوية عادية، تركز هذه الأخيرة على الجو العام الذي تتحاور فيه باية مع ابنها وهما واقفان إلى جانب الحصان ، تلبسه قرطا في أذهه، ،تمسكه من يده وتنصحه،وبعدها تناوله محفظة ومن ثم ينظران معا إلى الوراء أين يحضر العديد من سكان القرية تتقدمهم امرأة عجوز تجر بيديها ثورا ويؤطر اللقطة منظر طبيعي للجبال.

تشير هذه اللقطة إلى طقس أساسي يعتمد بكثرة في الثقافة الشعبية القبائلية،يتمثل هذا الطقس في إلباس الصبي قرطا في أذنه تفاؤلا بعودته سالما من سفره أو غيابه،يعود هذا الطقس إلى أزمنة قديمة،حيث سادت الأمراض والأوبئة في المجتمع القبائلي،وبفعل المجاعة والفقر،أصبح الأطفال يولدون أمواتا أو لا يعيشون لفترة طويلة،رمز يذلك هذا الطقس إلى علاج شعبي متداول،يوضع في أذنهم هذا القرط الذي يكون فال عيشهم لفترات طويلة.

يتضمن هذا المعنى علاقة وطيدة بمضمون اللقطة،حيث أن باية وضعت قرطا في أذن ولدها تفاؤلا بأن يعود حيا من المهمة التي أرسل لأدائها،تتحدد هذه الأخيرة بقتل القائد سعيد انتقاما عن قتله لوالده،تجسيدا لما يمليه العرف الأمازيغي.
تعبر نبرة الشخصين العديد من الدلالات والإيحاءات،ففي كلام باية،نستشف عاطفة الأم وقلقها على ابنها الذي تبعثه إلى ساحة الموت، وهي مجبرة ولا يمكن لها أن تتراجع في مثل هذا القرار،يترجم هذا الخوف الحركات التي تقوم با ومختلف الإيماءات التي دونتها تقاسيم وجهها،وهنا ينقل هذه العاطفة الكلام الذي تقول فيه:

"أنت مجبر على فعل هذا يا ولدي،ولا تستطيع الهروب من هذا القدر،لقد انتظرنا هذا القدر منذ مدة،احترس من الجنود،لا تثق بأحد".

ابن باية:"أحضري لي محفظتي aqrab - iw*"

باية:"تفضل يا ولدي ،تفضل"[1].

في هذا الخطاب،تتوضح حتمية التقديس لعناصر الثقافة الشعبية القبائلية،هذا التقديس الذي يوصل المرأة إلى حد التضحية بابنها من أجل إرجاع شرف العائلة والقرية في مجملها،وهنا نستطيع الحديث عن كيان نوع من التناسق والإنسجام بين ما تقوله المرأة والصور والحركات التي تظهر في اللقطة وهذا ما يحقق مع تكرار التعرض للقطة ما أسماه Roland Barthes بالترسيخ والمناوبة.

رغبة منه في وصف الحدث الهام وتقريبه إلى المتلقي،اقترب المخرج إلى الشخصيات عبر لقطة مقربة عادية يصور العجوز تظهر مع ابن باية و من حواليها العديد من الأفراد،تبتسم في وجهه وتقول له:

"يال جمالك،سوف يظنون أنك العريس،تفضا يا ولدي،لا يجب الذهاب إلى م ل الباشاغا من دون أخذ شيء*"

هنا نستطيع القول أن لـيء سكان القرية دلالة خاصة في الثقافة الشعبية القبائلية،تتحدد هذه الأخيرة في التضامن ما بين السكان والتراحم،ليشكلوا بذلك قوة واحدة تواجه الصعوبات،مهما كان نوعها،كما تؤكد في نفس الوقت ما أشرنا إليه في تحليل المقاطع السابقة،والمتمثل في أن مسألة الشرف والثأر مسألة لا تخص فردا معينا دون آخر في الـتمع القبائلي،بل تتعلق هذه الأخيرة بكل أفراد هذا الـتمع ما يستوجب مشاركة الكل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

كما يبين الخطاب اللفظي عنصرا أساسيا متمثلا فيما هو متأصل في العرف الأمازيغي،ويتعلق الأمر بالكرمحيث لا يمكن دخول بيت أحد ،مهما كانت مناسبة زيارته من دون حمل هدية معينة ،لا سيما إذا

---

*أقراب aqrab:جمعه إقرابن،iqraben:وهو عبارة عن محفظة مصنوعة من الجلد بطريقة تقليدية،يحملها الصياد إلى الصيد أو يحمل فيها الراعي الأكل إلى المرعى.

[1] a tan tettwaqned a mmi,ur yelli anda ara t rawled,ayen iryurdjan yerjayegh,heder I k ttwalin;ghurek wi tettamned, teslid a mezyan!ula d yiwen, teslid?Mezyene :ruh awid aqrab –iw tura,ruh !Baya :ax ammi ax !

* ay tzeyned,ad ghillen d kecc i d isli,ax ammi ax ur truhun ara madden s axxam n lbacagha ifassen n sen d ilmawen,!

ما تعلق الأمر بالعرس أو الميلاد أو الختان ،حيث ينظر إلى الشخص الذي يذهب فارغ اليدين نظرة سلبية،يقال فيها أنه غير متأصل بالعرف الأمازيغي أو "ليس عنده أدنى مستويات الحياء".*

وهذا ما يبينه الخطاب الذي تقول فيه:**"لا يذهب الناس إلى منزل الباشاغا وأيديهم فارغة"**،كما يشير هذا الأخير في الوقت ذاته إلى سلوك متأصل في تاريخ الجزائر في فترة الحكم التركي ،حيث يتوجب على كل زائر لبيت الباشاغا أن يذهب محملا بالهدايا لضمان الإستقبال الجيد له،ومن ثم تفادي البطش الذي يمكن أن يمارس في حقه وفي حق أسرته[1].

من جهة أخرى،حاول المخرج التفصيل في مظاهر التضامن الذي اتخذته القرية في شأن باية وابنها ومسألة استرجاع الشرف، وهذا عن طريق الإقتراب من نفسية الأشخاص واستنطاق دلالتها ورمزيتها، عبر قراءة الإيماءات التي تتكلم عنها وجوههم ،والمنطلق كان بتقريب الكاميرا من جندل الذي يلبس ابن باية برنوسا أسودا ويقدم له النصائح.

وهنا يتولى هذا الأخير دور الأب الذي لا يتوانى في تقديم النصح لابنه لا سيما وأن الإنتقام الذي يذهب من أجله أمزيان هو انتقام له ولابنه أيضا هذا الأخير الذي قتل على يد الباشاغا .

يحمل البرنوس الذي ألبسه لأمزيان بالإضافة إلى بعده الجمالي رمزية خاصة، تتمثل في كونه يشير إلى المكانة الإجتماعية الراقية،وأراد جندل أن يكون هذا البرنوس علامة من علامات أسرة الباشاغا ليضمن تنقله بأمان وعدم تعرضه لأي خطر ما دام البرنوس يظهر انتماءه إلى أسرة الباشاغا،كما يحمل في نفس الوقت معاني الخوف والخطر،فهو يمثل لون الغراب الذي تتحدد رمزيته في التشاؤم والخطر،ما يعكس خطر المهمة التي أوكل بأدائها.

حاول المخرج الإلمام بجميع الدلالات الخاصة بهذا المقطع،ومن ثم جعل تفاصيله معايشة من قبل المتلقي ،على إثرها يمكن له أن يفهم المضمون ويتفاعل مع أحداثه،استند في هذا على قاعدة أساسية تمثل في التنويع من اللقطات،واعتماد عنصري التقريب والتبعيد في وصف تفاعلات الشخصيات في كل لقطة،وهذا ما دفعه إلى الإبتعاد بالكاميرا لتصف الجزء الصغير في تنقل وصفي جانبي مصاحب، يظهر مزيان يجر حصانه،وبجانبه أمه تتحسر لذهابه وتقدم له النصائح،وربط إلى الحصان ثور القرية ،ومن ورائه أهله يودعونه.

يقدم لنا هذا الثور دلالة أساسية من خلالها يتسنى لنا العودة إلى خصوصيات الثقافة الشعبية الأمازيغية،لا سيما من الجانب الإقتصادي،حيث يعتبر الثور أهم ثروة يمكن أن يمتلكها الأفراد،وهذه الثروة للتقرب من الأمثال الشعبية التي يزخر بها التراث الشفوي الشعبي القبائلي،حيث يقال أن المنزل الذي يملك هذا الحيوان لن يطرق بابه الشر،فهو رمز للقوة وبه يتم حراثة الأرض كما يتم اعتماده في عملية الدرس و

---

*ur yes3i ara idamman n udam

[1]Camille Lacoste-Dujardin, Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie, op cit,346.

امتلاكها يصد الخطر عن الأسرة حيث يقال في التراث الشفوي أن الخطر عندما يطرق أبواب الأسرة فإن هذه الحيوانات تبادر بالتضحية بصحتها وروحها لإنقاذ هذه الأخيرة.
و يقال للفرد الذي فقد عنصرا من هذه العناصر:"ليجعله الله فداءا لأرواح أهل الدار*"هذا من جهة،ومن جهة أخرى، يشير الثور إلى المغزى الرئيسي من دعوة الباشاغا قرية باية لحضور العرس،والمتمثل في إخضاعهم من جديد عن طريق تقديم ما يمتلكونه من خيرات وممتلكات،وهي السياسة المعتمدة التي لا طالما أثقلت كاهل المواطنين بالضرائب المفروضة .
تعمد المخرج ختام هذا المقطع بلقطة قريبة نفسية حاول عبر خصوصياتا في الوصف والتحليل والإقتراب من الأبعاد النفسية لإيماءات الشخصيات الإقتراب من نفسية البطلة، تنظر هذه الأخيرة إلى الأمام نظرة حزن وألم،وتتحدث إليه بتلهف وألم،حيث تقول:"**اذهب يا ولدي فلترافقك السلامة،عد لأمير واحترس ليس عندي سواك[4]"،**يظهر هذا التعليق عاطفة الأم على ابنها وخوفها عليه،ويعكس في الوقت ذاته حركاتا وإيماءاتا في اللقطة حيث تظهر بقلق شديد وتخوف من فقدانه،ما عمق الإحساس وقرب بصورة جيدة الحالة النفسية لباية،اللقطة المتوسطة التي ختم با هذا المقطع،وفيها يصورها تجري وتبكي في طريق جبلية،فهي التي بعثت بنفسها ابنها للموت وما كانت لتفعل هذا لولا الطابع الإلزامي المعنوي للعرف القبائلي الذي يقتضي ما يسمى ب"الثأر وغسل الشرف"،فهي أمام واجبين لا تستطيع أن تفرط فيهما،يتحدد الواجب الأول في ما تحدثنا عنه والمتمثل في قانون الشرف،في حين،يكون الواجب الآخر حماية ابنها الوحيد من الخطر،وهي معادلة صعبة،اختارت فيها طريقا، وعرة لكنها الطريق التي تستكمل با صحة ولدها بنقاء اسمه ومكانته بين أفراد قريته.حيث ينظر إليه نظرة الشهم الذي لم يسمح في حق والده وفي شرف أسرته وعشيرته وهذا هو المغزى العام لهذا الفيلم.
ما عمق من واقعية اللقطات غياب الموسيقي و الضجيج إلا ما هو طبيعي غير مقصود،ما من شأنه أن يخلق لدى المتلقي جوا من الهدوء والإنتباه ومن ثم فهم الرسالة الضمنية التي يريد تمريرها عبر معادلة الثأر والإبن. وعمق البعد الواقعي عند اعتماده زاوية تصوير عادية وكاميرا ثابتة في جزء معتبر من اللقطات .



لقطة مأخوذة من المقطع

المقطع الثاني عشر:

* "ad t yefk rebbi d aseffel ghef lerwah n axxam!"

[4] a Mezyame,ruh a mmi d lehna,heder l k yettaghen ammi hala kecc a yes3igh,ughaled ghuri!

يمثل هذا المقطع اللحظات الحاسمة في الفيلم ،وهي الفاصل في جو الصراع الباطني بين الأخلاق والشرف،وبين الطغيان والإستبداد،هو في نفس الوقت امتداد للمقطع السابق،فهنا تبلغ القصة ذروتا حيث عبرها يطرق المخرج قصر الباشاغا و يتجول بالكاميرا في أرجائه،يصل بالتحديد إلى غرفة القائد سعيد أين يصور اللقطة الأولى المتمثلة في القائد السعيد ينظر إلى المرآة وهو يرتب نفسه.

يشير هذا إلى استعداده للإحتفال بزواجه،عن طريق ارتدائه للباس العريس،وهو أبيض يوحي بالنقاء والصفاء بالنسبة لصاحبه،ويرمز بالنسبة لأمزيان إلى الكفن الذي سيغطيه بعد مماته،هي الفكرة التي أرادها المخرج أن يوصلها عبر لقطة متوسطة تتخللها موسيقى تثير الخوف،وتدل على المأساة التي تنتظر القائد في هذا الجو الإحتفالي الذي أنساه هاجس الخوف لدرجة اعتقد فيها أن أمه هي التي دخلت غرفته.

هكذا،يقترب المخرج بالكاميرا ليظهر مزيان يتقدم داخل غرفة القائد، يظهر من رأسه إلى عنقه والجو مظلم يشير إلى الليل ،يتقدم إلى الأمام ويظهر بعض النور وفي ملامح وجهه الإنتقام،الغضب،الكره،فهو ذاك الفتى الصغير الذي شاهد على مرأى من عينيه منظر مقتل والده،وهكذا كبر الصغير وأصبح رجلا يتحدى الرجل الذي أذهب بروحه وأخضع أمه وقريته للبؤس والفقر واللاأمن.

يزداد عمق دلالات الكره والإنتقام في هذه اللقطة، مع نظرة الإنتقام والتحدي التي وجهها نحو القائد،فقد ركز عليه بعينين منفتحتين،لم يغمض أية واحدة منهما،وفي وجهه العديد من العلامات التي تشير إلى الرغبة الملحة في الإنتقام،وإلى قمة الهيجان الدخلي،هي العلامات التي تدعى في الثقافة الشعبية القبائلية ب "smayem n akli"وترادف علامات الصلابة والتحدي المؤهلة للقتل،والمتمثلة في نظرة الحقد المترجمة في العينين المنفتحتين،والوجه الذي تنعدم فيه علامات الإنشراح،ناهيك عن الجبهة التي تظهر فيها تجعدات خاصة توحي بالإنفعال والغضب،ترادف في الوقت نفسه علامات الإجرام التي أشار إليها لمبروزو وهي التي تمكن القبائل من تمييز رجالها الأشداء وتصنيفهم.

تتدعم دلالات هذا، وتتعمق رمزيته حينما نستدعي إيحاءات الجو الذي يقف فيه أمزيان،حيث أنه مظلم،ما من شأنه أن ينقل دلالات الخطر والكره العميق.

وبلقطة متوسطة يقتل المخرج أمن القائد وثقته، ويقرب للمتلقي واقعية خوفه واظطراب حالته النفسية، وهو ينظر إلى أمزيان متعجبا وفي يده العمامة،فهو في هذه اللقطة،أدرك أنه أمام خطر حقيقي سيحصد فيه ثمار ما قام به منذ زمن،ويتعلق الأمر بجريمة القتل التي ارتكبها واعتقد أنه تخلص منها بدفع الفدية،وما يزيد من عمق دلالة اللقطة،تعالي الموسيقى المثيرة للخوف والخطر لتتوقف فجأة أمام اللقطة التي يقترب فيها المخرج من ملامح وجهه ليصوره، وهو ينظر إلى أمزيان متعجبا يسأله تفسيرا عن سبب دخوله إلى غرفته،ولم يجب أمزيان عن سؤاله بلسانه،لكن اللقطة القريبة ناوبته في الإجابة ،عبر تقريب ملامح الحقد والإنتقام التي ينطق بها وجهه،وهي أعمق دلالة وأصدق تعبيرا .

تتعقد الأحداث باحتكاك حاد حصل بين القائد وأمزيان،صوره المخرج بزاوية عادية ولقطة وصفية للجزء الصغير،يحاول القائد في هذه اللقطة المبادرة بقتل أمزيان،لكن سلاحه لم ينقذه هذه المرة،حيث سبقه في المهمة أمزيان الذي أخرج سلاح أبيه ،من تحت برنوسه يلقيه، أرضا ويقتله ويخرج.
وتشير هذه اللقطة في نفس الوقت على الشجاعة والقوة الحدس والسرعة التي تربى عليها أمزيان منذ صغره،والتي مكنته من أداء مهمته بكل إتقان،ويتوضح في نفس الوقت مغزى الشرط الذي وضعته أمه كي يصبح رجلا والمتمثل في أن يمسك أرنبا وحجلتين بيديه ،وهنا تكون قد ربته منذ الصغر على أسس الرجولة والقوة التي ساعدته في تنفيذ الإنتقام بكل إتقان،هذا وقد وردت كل اللقطات بزاوية عادية وحركة كاميرا ثابتة،من شأنا أن تضفي البعد الواقعي للقطات.





لقطتان مأخوذتان من المقطع

المقطع الثالث عشر:

تنطق لقطات هذا المقطع بفكرة أساسية، تتمثل هذه الأخيرة في استكمال باية لقصة الثأر بإرجاع الفدية إلى أسرة المقتول.
من هذا المنطلق،يستهل المخرج المقطع بلقطة قريبة جدا وغطسية ،من خلالها يركز على قدمي باية وهي تمشي حافية لابسة الحلي التقليدي المسمى بالخلخال في رجلها،تدل هذه اللقطة على فكرتين متأصلتين في الثقافة الشعبية القبائلية،تتمثل الفكرة الأولى في ماهو مميز للباس النساء اللواتي لا يرتدين الأحذية ،بل يمشين حافيات الرجلين نظرا للمكانة الممنوحة لهن ،والتي تجعلهن مهمشات ،لدرجة لا يحق لهن ارتداء الأحذية التي تميز لباس الرجال.
تصور هذه اللقطة في الوقت ذاته،دلالة الحلي التقليدي الأمازيغي والمسمى ب"الخلخال"هذا الأخير الذي يشير إلى معنى اتصالي خاص في الثقافة الشعبية القبائلية،يتحدد هذا المعنى في إعلان المرأة عن زواجها.[1]وهي من هذا المنطلق تريد أن تقول أنه آن الأوان لأن نبني حياتنا، بعد أن حققت طموحها المتمثل في الإنتقام.

---

[1]صافية قاسيمي،مرجع سبق ذكره،ص156 .

تدل كذلك على الإفتخار بابنها ،حيث أن المرأة القبائلية كثيرا ما تلبس هذا النوع من الحلي عند ختان ابنها افتخارا به، كما تلبسه بعد مرور شهر من انجابا له،وهنا ارتدت باية هذا النوع من الحلي لإعلان افتخارها بابنها الذي حقق لها حلم أخذ الثأر ،ما ساعده على تأكيد رجولته،وإعادة اعتباره واعتبار أمه وسط قريته،تتعمق الدلالات النفسية للقطة بإدراجه موسيقى تثير الخوف والحزن معا، إضافة إلى ضجيج الخلخال الذي يعمق من هذه الدلالات،وقد ساهمت الزاوية الغطسية في إظهار هذه الدلالة.

لم يبتعد عن إظهار البعد النفسي للمقطع حيث عرج بلقطة مقربة إلى تصوير باية لابسة لباسا جديدا تتحدث إلى الباشاغا في حزن،ويوحي هذا اللباس إلى اعلانا عن انتهاء حدادها،ب عها لثوب الحداد.وهنا يوقف الموسيقى ويعم الهدوء الذي لا يسمع من خلاله إلا حفيف الأشجار في المقبرة التي دفن فيها القائد سعيد ومن شأن هذا أن يعطي نوعا من الهدوء .

يتحكم المخرج في الدلالات النفسية للقطات القريبة ،حيث استعان بـا ليعرج إلى تقريب وجه الباشاغا الذي يوجه إلى باية نظرة حزن وأسى ،تعبر عن حزنـا لفقدانه لابنه،وتعمق هذا الحزن بنبرة حزينة وصوت منخفض تقول فيه:

"لقد حضرت يا سيدي السلطان لتعزيتك باسم جميع سكان الجبل الذين أسكن معهم،لقد تأثروا كثيرا بما حصل،أرادوا حضور مراسم الدفن،لكنهم خائفون من عساكركم*".

يبين هذا الخطابنقطة أساسية متمثلة في التأكيد على التآزر الذي يعتمده سكان القبائل في السراء والضراء،حيث يعمدون على زيارة المرضى ومواساة عائلة الموتى ،وهو واجب مقدس لا بد من أدائه مهما كانت طبيعة الأسرة التي يتواجد فيها الحدث.

هذا بالفعل ما قامت به باية باسم أهلها،وقد تم انتقاؤها لكونـا ابنة شخص معروف بقدسيته في أوساط الأهالي وهذا لتضمن حماية الباشاغا لها ولأهلها من أي اعتداء وخطر.

يترجم الهدوء الذي أبداه بعد رؤيته لباية، رضيه بالمصير الذي حدث لابنه ،وهو الذي مارس في حق باية وسكان قريتها العديد من الضغوطات، التي دفعتهم إلى مغادرتم لأراضيهم،والسكن في الجبل،تقرب الكاميرا باية تواصل حديثها مع الباشاغا ،وفي وجهها الحزن وعلى إيماءاتا وطريقتها في الكلام ونبرتا في الصوت ثقلا خاصا، يظهر تأثرها بوضعية الباشاغا،حيث تقول له وهي تخرج قرنا للثور في داخله كيس من النقود،تنحني لتضعه فوق قبر ابن القائد:

"من فضلك،لا تؤذيهم،لا تبحث بينهم عمن انتزع روح ابنك،الدم غسل الدم*".

أتى هذا التعليق مترجما للسلوك الذي من خلاله وضعت حزمة النقود فوق قبر القائد،كشفت من خلالها عن كيفية موته بقولها أن لا يبحث عمن انتزع روح ابنه طالما أن الدم هو الذي غسل الدم،وفي

---

* usigh d a sidi ad k 3ezzigh deg ubdil n widak I zedghen yidi deg edrar ,ayen id yedran yuriten atas,b ghan ad d asen ad dhedren I tendelt n mmik,ma3na ugaden l3esker n daglak!

* hader a sidi ad s txedmed ccar deg la3nayek,ur tnadi ara gharasen aniwa is yeksen arruh I mmik,d idammen I yessarden idammen!

هذا كناية عن الإنتقام،تريد من خلال هذا أن تنقذ أهلها من بطشه،وتعمل في نفس الوقت على إرجاع الفدية التي قدمت لها يوم وفاة زوجها ،لتقول له بطريقة أو بأخرى أن الروح لا يمكن بأي حال من الأحوال مساومتها بالنقود،فوحده الدم قادر على أن يحل هذه المساومة.

هذا ما تحاول اللقطة الموالية التعبير عنه من خلال تقريب الكيس بلقطة قريبة، غطسية وثابتة وطريقة وضعه توحي بالإحترام والتقدير للباشاغا ،ولروح القائد سعيد على الرغم من العداوة التي كانت بين الطرفين،ويناقض هذا، الطريقة التي اعتمدها الباشاغا في تقديمه لهذه الفدية ،والتي تظهر عدم احترامه قداسة الروح وحرمتها.

ينتقل بعدها عبر لقطة قريبة غطسية ثم عادية بانوراما عمودية من الأسفل إلى الأعلى ليظهر باية من رأسها إلى عنقها تنظر إلى القائد وتتحدث إليه :

"هاهي أمانتك،لقد أرجعتها لك،لو قبلت بها دية عن روح زوجي يا سيدي السلطان لعم العار قريتي في م**جملها،سواء بالنسبة** لي **أو الآخرين***" مخبرة إياه أنها قامت بإرجاع أمانته التي لم ترد قبولها دية عن روح زوجها، اتقاء للعار الذي يمكن أن يلحق بها وبقريتها،بممارستها لهذا السلوك .

فقبول الدية يكشف عن نمط من أنماط الخضوع لسطوته وبطشه،وهو في نفس الوقت نموذج من نماذج الإستسلام والتعدي على الشرف،وقد أظهرت باية في هذه اللقطة سعي المرأة القبائلية على صون شرفها وشرف أهلها ،مهما كانت طبيعة الظروف المحيطة بها، وتكون بهذا أكثر تمسكا بقانون الشرف من القائد لا سيما بعد التزامه الصمت واكتفى بنظرة الحزن والألم .

يستمر المخرج على هذه الوتيرة من اللقطات ،التي تضفي نوعا من الإحتكاك النفسي الحاد بين موقفين متناقضين في المنطلق ومتلاقيين في النهاية،موقف الأرملة الجريحة التي يتم ولدها في صغره وتولت بنفسها مسؤولية تضميد الجراح بتربية ابنها على قانون الشرف،وموقف الظالم الذي ظن في البداية أنه سيتفادى الجراح بشراء الأرواح لمنع اصطدم بالحتمية التي يفرضها العرف القبائلي ،والمتمثلة في:" أولوية العرف على الروح" و"الشرف على الحياة "و"الأخلاق على الأموال "،وكان هذا سببا لانتقال الجرح إليه وهو ما تسعى باية التعبير عنه بقولها: **"اليوم،لقد تعادلنا***"،ولقد صور كل هذا تم بلقطات عادية ثابتة ما عدا اللقطات "الأولى،الخامسة،السادسة" ما من شأنه أن يضفي الواقعية على مشاهد هذا المقطع.

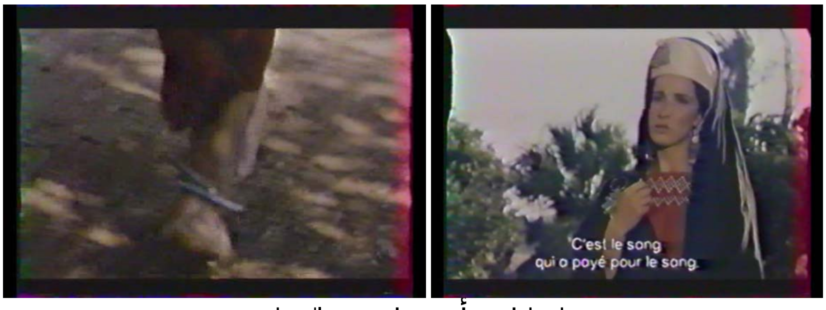
يشكل الخلخال،شفرة اجتماعية دالة على الهوية،على اعتباره جزءا لا يتجزأ من الثقافة الشعبية القبائلية،وينطوي على العديد من الأبعاد الرمزية التي تغوص معانيها في عمق المعتقد الشعبي.

كما يبين اللباس،الفدية،شفرات أخرى خاصة بهذه الثقافة،وتترجم أبعاد معنوية،تسبح في نفس الحقل الدلالي لهذه الثقافة.

---

* a ttan a sidi saltan arrighakt id lukan qeblegh taxrit agi d ddiya gher arruh n wargaziw,lukan yedder l3er fellanegh am nek am wiyid,!

* ass –a nek yidek n mkafa !



لقطتان مأخوذتان من المقطع

- **المقطع الرابع عشر**

لكل بداية نهاية ،ونهاية هذه الفيلم أرادها المخرج أن تكون مأساوية من جهة،وتصوير لشكل من أشكال تضحية المرأة القبائلية من جهة أخرى.هكذا ومن خلال لقطات هذا المقطع،أنهى المخرج أسطورة باية عبر لقطة للجزء الصغير يصف فيها الجو الكئيب الذي تظهر فيه باية تجر بيديها جثة جندل، تتحدث إليه وتبكي وهي تقول:

" جندل،جندل انهض يا جندل لا تنم،انهض لا تتركني وحدي فقد ذهبوا كلهم،ذهب مزيان وذهبت أمي علجة،أنا الآن مستعدة،انهض يا جندل".

يشكل هذا التعليق دوال لفظية ضمنية ،من خلالها تعبر باية عن تعلقها بجندل واستعدادها الزواج به،وهي التي لم تصارحه بهذا في حياته،حيث أن القيم والطقوس الأمازيغية تمنع مثل هذه المواضيع وتصنفها ضمن قائمة الطبوهات، التي لا يمكن التطرق لها والحديث عنها.

تكشف هذه الدوال عن إيحاءات نفسية ،تتمثل في ندم باية من عدم إخبارها جندل بحقيقة مشاعرها قبل وفاته،حيث تشير إلى هذا الندم العديد من الدلائل الصوتية المتمثلة في عواء الذئاب و صراخ باية التي من شأنها أن تعبر عن عمق الحزن والألم الذي تحس به. وهي التي لم تربح أي طرف،فقد خسرت ابنها وأسرته وخسرت جميع أهل قريتها ،كما فقدت في الوقت ذاته جندل،الشخص الذي أحبها.

يكشفالقلق الذي يظهر في ملامحها عن تخوفها من بقائها لمفردها بعيدا عن كل هؤلاء ،وقد ساعدت هذه اللقطة في الوصف التام لهذا الوضع والإلمام بكل تفاصيله .

هي الخاصية التي جعلت المخرج يعتمد نفس نمط الكاميرا في استكمال وصف اللقطات الموالية،والتي وعبر زاوية غطسية،يعمق من رمزية الموقف الدرامي ودلالاته،عن طريق تركيز اللقطة على إظهار باية جالسة تمسك برأس جندل المقتول،تضمه إلى صدرها تتحدث إليه وهي باكية،حيث تقول:**" لقد قطعت وعدا أمام أبي وحدثت مزيان عنك،**لم يقل لي **شيئا،لقط سقطت الصخرة** التي **رميت بها قلبي،لقد مسحت مرآتي،أردت منذ فترة طويلة أن أطلعك على النار المشتعلة** في **قلبي،لا تتركني يا**

جندل،أنظر إلي لقد مسحت مرآتي لك ومن أجلك،لا تنم يا جندل،أنظر إلي،لقد مسحت المرآة من أجلك،أبصر إلي،أنا خائفة لا تتركني لوحدي...*"،

فهي في هذا التعليق تعبر عن حبها لجندل،لكن في تعبيرها هذا شعرية خاصة،تلتمس فيه من الكناية والمجاز،الكشف عما في قلبها،ويترجم هذا إشكالية التحفظ من إبداء المشاعر في المجتمع التقليدي الأمازيغي،ما يجعل الأفراد يلتمسون من الدلالات الغير مباشرة سبيلا نحو إيصال هذا النوع من المعاني ،ومن بين الكنايات المعتمدة في هذا المقطع نجد:

*"**سقطت الصخرة التي رممت بها قلبي**":وهي كناية عن إنائها لفترة الحداد بعد انتقامها لزوجها، يوحي هذا في نفس الوقت بأنها فتحت قلبها لشخص آخر.

***"مسحت مرآتي":**وعي كناية عن اهتمامها بنفسها وبجمالها والتفاتها إلى إعادة بناء حياتها عن طريقرؤية شخص آخر.

*"**أردت لمدة طويلة أن أطلعك عن النار المشتعلة في قلبي**":في هذا كناية عن حبها له وتعلقها به منذ فترة طويلة.

هذا ،وتتولى الزاوية التي صور بها هذا المشهد مهمة ترجمة دلالة أساسية، تتمثل في حصر المأساة التي وصلت إليها باية،وهذا الحصر لم يكن لتصغير المأساة في عين المتلقي وتبسيطها بقدر ما كان تحقيرالهذا النوع من الجزاء الذي يعتبر انتهاك لحق الإنسان في الحياة ،وتحقير للمصير الشيء الذي آلت إليه باية وأهلها.

وما عمق من الدلالة وزاد من معانيها ،الدوال الوظيفية المعتمدة في وصف أبعاد اللقطات،تتمثل هذه الأخيرة في الليل كبعد زماني لا يوحي إلى فترة الليل فحسب،بل يتعدى ذلك ليكتسي معاني جديدة كانت لتخدم المغزى العام للمقطع،وتتحدد هذه الدلالات والتأويلات في الحزن العميق،عمق المأساة وبشاعتها ناهيك عن الخوف والرعب الذي يوحي إليه هذا الجو ،مع تصاعد دخان النار والدوال الصوتية المتمثلة في عواء الذئاب وأصوات الحيوانات المتوحشة،التي تحمل دلالة سلبية في الثقافة الشعبية الأمازيغية، على اعتبارها صورة إيقونية تربطها بالواقع علاقة تجاورية،توحي إلى نذير الشؤم الذي ترمز إليه مثل هذه الأصوات.

وقد ازدادت الدلالة وتعمقت الرمزية عند التماس المعاني الرمزية والدلالات التعبيرية الإبلاغية المرفقة بالموسيقى الهادئة الحزينة،الدالة على مأساوية المصير ،ومن خلالها تدخل على صورة باية تبكي بالقرب من جثة جندل،تنهض من مكانها وتشعل النار حوله، تتعالى أهازيج الموسيقى الشعبية القبائلية على

* gullagh zdat n baba,hedregh as I Mezyane fella-k,ur yid yenni kra, ihemli-k,tablet-nni I rrigh I wul iw tegrarreb,lemri inu atan sefdagh-t ass-a,achhal aya I yebghigh ad k dinigh times I yekren deg ul –iw,ayi-d selled a djendel?wali –id aten sefde-gh lemri-nni inu,ur ggan ara a djendel,waliyi-d,I kecc imi sefdegh lemri –nni inu waliyi-d!ugadegh,ur yi tadjdja-ara wahdi…,!

اعتبارها رمزا من رموز الخطر والمصير المأساوي،ويترجم هذا الأخير صراخ البطلة،تستحضر هذه اللقطة المماثلة بين المصير المأساوي الذي وصلت إليه البطلة،والرمزية المرفقة بالنار .

ينهي المخرج مقطعه هذا بلقطة وصفية أخرى،كزت الكاميرا الموظفة فيها على إظهار باية تواصل إشعال النار حوالي جندل ،لينهي المقطع والفيلم بدخولها في وسطها، ونومها إلى جانب جندل .

كل هذا تم على وقع الموسيقى الهادئة الحزينة، وهي كلها دوال تنقل إلى المتلقي فكرة أساسية ،تتمثل في إصرار المرأة القبائلية على صيانة شرفها وشرف أهلها ولو كلفها هذا قتل نفسها أو إحراقها، فلم تتم هنا باية بطريقة الموت والعذاب ،الذي يمكن أن تحس به، بقدر ما اهتمت بالعاقبة السيئة التي يمكن أن ت ل عليها ،وهي التي بقيت وحيدة في الغابة وسط صنفين من الذئاب،الصنف الأول تدل عليه الصورة الصوتية لعوائهم والتي تربطها بالواقع علاقة إيقونية تجاورية،والصنف الثاني يتمثل في من يمكن تشبيههم بالذئاب ويتعلق الأمر بجنود الباشاغا والذين يترجم بطشهم العواء المتزايد عبر هذه اللقطات.

لا ننسى في هذا أن معظم اللقطات تم تصويرها بزوايا عادية وكاميرا ثابتة،رغبة من المخرج في التركيز على الحدث وتطوراته،ورغبة منه في إضفاء البعد الواقعي للقطات وأحداثها،حيث أن هذه اللقطات أصدق تعبيرا عن ذلك.



لقطة مأخوذة من المقطع

VI التحليل السيميولوجي لفيلم الربوة المنسية la colline oubliée

VI -1- بطاقة فنية عن المخرج

VI-2- بطاقة فنية عن الفيلم

VI-3- ملخص الفيلم

VI-4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم :

- التقطيع التقني.
- القراءة التعيينية وتحديد الشفرات.

VI -5- التحليل التضميني للمقاطع المختارة والشفرات.

VI-1- بطاقة فنية عن "عبد الرحمن بوقرموح"، مخرج فيلم "الربوة المنسية " " la colline oubliée:



Abderrahmane BOUGUERMOUH

ولد عبد الرحمن بوقرموح يوم 25 فيفري 1936 في منطقة أوزلاقن Ouzellaguèneوقد ترعرع في جو أسري، كان فيه أبوه مدرسا في المدرسة الأساسية الفرنسية، وأمه لم يسعفها الحظ في تلقي التعليم المدرسي بسبب الظروف الإجتماعية التي كان يتخبط فيها المجتمع الجزائري ،إضافة إلى المكانة التي احتلتها المرأة باعتبارها ربة البيت التي ليس من حقها التمدرس .

بيد أن هذا لم يمنعها من التخرج من مدرسة الحياة، التي علمتها أسس التربية والعرف الأمازيغي، عبر العديد من عناصر التراث الشفوي الشعبي ،فكانت بذلك من أحسن المرددات للأشعار والأغاني الشعبية الأمازيغية .

أكمل عبد الرحمان بوقرموح دراساته الثانوية في مدينة سطيف Sétif،أين عايش عن قرب مختلف مظاهر العنف والرعب التي حصدت أرواح العديد من الجزائريين لا سيما عام 1945 .

كان من حظه أن اختلط بالمؤلف والعالم الأنتروبولوجي الجزائري "مولود معمري" " mouloud mammeri، لقنه"هذا الأخير أسس الوطنية ومبادئ الثقافة والهوية الأمازيغية، فتقاسما معا العديد من الإنشغالات والإهتمامات الخاصة بالمجتمع القبائلي، ومعاناة ثقافته المضطهدة بفعل الثقافات العالمة المهددة لكيان الثقافة الشعبية البسيطة ،واستنتجا معا ضرورة تدوين هذه الأخيرة وحفظها من الزوال والإندثار على اعتبارها الرأسمال الرمزي الذي على قوامه تحدد بنية المجتمع القبائلي .0

الواقع أن لعبد الرحمن بوقرموح اهتمامات سينمائية ملحوظة ،حيث استقطبه عالم الصورة المتحركة بفعاليتها وقدرتا على خلق الواقع والتأثير بذا التمثل الخاص بذا الواقع ،وتوج هذا الإهتمام بتخرجه عام 1960 من المعهد العالى للدراسات السينماتوغرافية ،مكنه هذا من إعداد وإخراج حصص تلفزيونية متنوعة تم إرسالها ل Rtf في Cognacq Jay.

لم يبق عبد الرحمن بوقرموح خارج أسوار بلاده،إنما عاد إليها عام 1963 حيث شارك في تأسيس المركز الوطني السينمائي الجزائري،"CNCA " (Centre National Cinématographique Algérien)،لم ينشط في هذا المركز لفترة طويلة ،إنما فصل عنه بعد عام من إلتحاقه به ،أي عام 1964 بسبب أفكاره ومبادئه التحررية ،لكن هذا لم يمنعه من النشاط والمثابرة في تجسيد قيمه ومبادئه ولا أدل على ذلك من قيامه عام 1965 بتصوير فيلم مقتبس من مؤلفات "مالك حداد " "Malek Haddad " والذي يحمل عنوان " comme une âme"والذي حاول من خلاله تسليط الضوء بطريقة أو بأخرى على أسس ومبادئ الثقافة الشعبية الأمازيغية،بيد أن هذا الفيلم رفض من قبل الوزارة المعنية ،والتي اشترطت التصوير بالعربية .

لم يتوقف "عبد الرحمن بوقرموح"عند هذا الحد ،بل سافر إلى باريس أين دبلج الفيلم بالفرنسية لكن هذا اقتضى منه تسريحا آخر ،مثلما فرض عليه مصادرة الفيلم ومنع أي محاولة في بث هذا الإنتاج .

قام في الفترة الممتدة ما بين "1965 - 1968 " بإخراج سلسلة من الأشرطة الوثائقية بعد اتصاله بأبرز المختصين والمهتمين بالتراث الشعبي الأمازيغي أمثالهم أمثال : "أنوز,"Hannouz "، "طاوس عمروش" Taous Amrouche"،"مولود معمري" "Mouloud mammeri"، ....

طوال هذه الفترة،انصب اهتمام المخرج حول الإنتاج المتوسط المتعلق بالآثار،وقد قام بتصوير أفلام وثائقية أخرى مثل فيلم "le grive"عام 1967 ،ومن حظه أن نال هذا الفيلم العديد من الجوائز والمكافآت لكونه – حسب تصريحات الصحفيين – من المختارات السينمائية الجزائرية ،ولعل هذا ما حفزه للإستمرار في النشاط السينمائي ،ومن ثم عرض سيناريو "الربوة المنسية" " la colline oubliée" على لجنة المراقبة،وأرفق هذا السيناريو برسالة موجهة أبرز فيها أن هذا الفيلم لا يمكن أن يصور إلا بالقبائلية ،لعل هذا ما جعل المشروع يرفض من دون تقديم اقتراحات أو شروحات خاصة بذا الرفض.

ورغم كل هذا،نجده قد تحدى الأوضاع وواصل المسيرة في صحراء جرداء ،وذلك من خلال اتصاله ب" محمد لخضر حامينة "،هذا الأخير الذي اشترك معه في فيلم يسمى ب "وقائع سنين

الجمر""Chronique des années de braises" وذلك عام و1973 وهو الفيلم الذي يصور العديد من وقائع التحولات السياسية والإقتصادية في الجزائر.

ونجده من جهة أخرى قد أخرج العديد من الأفلام والحصص ،والتي تم بثها في تلفزيون "عصافير الصيف" عام 1978 ,"les oiseaux de l'été" و" كحلة وبيضة"عام "Kahla oua beida", 1980 .

قام عام 1978 بتصوير أول فيلم مطول يقدر ب35 دقيقة ،والذي يحمل عنوان "صرخة الحجرة""Cri de pierre"والذي نال العديد من الجوائز والمكافآت في الخارج في الوقت الذي انتقد كثيرا في الجزائر،واستمر الوضع على هذا الحد من الإقصاء للتصوير باللغة القبائلية إلى غاية 1989 ،الذي جاء بقبول تصوير فيلم مطول يحمل عنوان "الربوة المنسية"أو" la colline oubliée".

كان عبد الرحمان بوقرموح ولوعا بالسينما ومحبا لها، والدليل على ذلك أنه لم يتوقف مطلقا عن الإخراج السينمائي، رغم الحواجز القانونية ،السياسية والإيديولوجية المعيقة بدرجة أو بأخرى هذا النشاط،وتشهد على ذلك ما قام بإخراجه في أواخر الستينات من أفلام قصيرة مثل الإنتاج المشترك لفيلم "جحيم السنين العشر"عام 1983و L'Enfer à dix ans .

انتاجات المخرج[1]

أشرنا إلى أن للمخرج العديد من الإبداعات والإنتاجات والتي ساهمت في إثراء الإنتاج السينمائي الجزائري بصفة عامة، وإحياء الثقافة الشعبية الأمازيغية وصيانتها من الإندثار بصفة خاصة،لذلك فإن الحديث عن "**عبد الرحمان بوقرموح** "يعني أولا وقبل كل شيئ التفكير في الإنتاجات السينمائية التالية :

- صراخ الحجر Cri de pierre (çourâkh al-hajar) (ENAPROC)1987
  ارتبط عبد الرحمن بوقرموح بذا الفيلم بصفته مخرجا وكاتب سيناريو.
- نظرة اليد Regard de la main 1980،ارتبط عبد الرحمن بوقرموح بذا الفيلم بصفته مخرجه.
- كحلة وبيضة Noir et blanc (Kahla oua beida)،نال هذا الفيلم نجاحا كبيرا وفيه نلمس سخرية المخرج من السلطة ومحدداتا .

---

[1]http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=7161 le 03/04/2011/16h

- عصافير الصيف 1978 LES OISEAUX DE L'éTé والذي أخرجه عبد الرحمن بوقرموح.
- وقائع سنين الجمر 1975 والذي يصور فيه قصة أحمد ،القروي الفقير الذي ترك قريته وهاجر إلى المدينة بحثا عن حياة سهلة ،وهنالك التقى ب "ميهوب"Mihoub

وهنا انقلبت الأحداث وتتالت التفاصيل،كان هذا الفيلم من إخراج محمد لخضر حامينة لذلك ارتبط به عبد الرحمن بوقرموح بصفته مساعد في الإخراج.

- جحيم في سن العاشرة 1968 l'enfer à dix ans وهو من إخراج عبد الرحمن بوقرموح.
- 08 ماي 1945 كان فيه عبد الرحمن بوقرموح مخرجا.
- ألعاب جامعية مغاربية 1968 Jeux universitaires maghrébins.
- غرداية 1967 Ghardaïa وهو من إخراج عبد الرحمن بوقرموح.
- Le souf عام 1967من إخراج عبد الرحمن بوقرموح.
- La grive عام 1967 ،نال هذا الفيلم العديد من الجوائز وهو من إخراج عبد الرحمن بوقرموح ،استلهم قصته من كتابات مالك حداد .
- 1965 Comme une àme وهو فيلم مستلهم من كتابات"**مالك حداد**" تم إخراجه بالقبائلية لذلك رفض من قبل الوزارة التي فرضت تصويرا عربيا ،وقد تم إخراجه من قبل عبد الرحمن بوقرموح.
- الربوة المنسية la colline oubliée عام 1996 استلهمت قصته من رواية مولود معمري ،حيث كتب السيناريو عبد الرحمن بوقرموح وقام هذا الأخير بمهمة إخراجه.

VI-2- بطاقة فنية عن فيلم : " الربوة المنسية" " la colline oubliée "ل "عبد الرحمن بوقرموح":

La colline oubliée، فيلم طويل ذو طابع روائي، استلهمت قصته من الرواية المشهورة ل" مولود معمري " وهو عبارة عن تجسيد لتفاصيل الرواية عبر الصوت والصورة ،اللذان من شأنهما أن يسمحا بمعايشة الحدث كما لو كان معايشة للواقع.

اقتبس عبد الرحمن بوقرموح هذه الرواية وجسد سيناريو خاص بها،وهو على دراية من أنه بفعله هذا سوف يجسد في الواقع حلما لاطالما راود الأديب الجزائري mouloud Mammeri .

فكما أشرنا سابقا أن بين المبدعين صداقة طويلة وقوية،تبادلا فيها الأحلام والطموحات،وشاءت الصدف أن يفضي مولود معمري بعد كتابته لروايته ومناقشته أحداثها مع عبد الرحمن بوقرموح، بالحلم الذي عجز عن تحقيقه،والمتمثل في تجسيد تفاصيلها في فيلم سينمائي،هنالك وعده عبد الرحمن بوقرموح بتحقيق هذا الحلم ولو كلفه هذا أمواله وحياته.

وبالفعل استطاع هذا الأخير بعد نضال طويل، تجسيد هذا الطموح التزاما بوعد قطعه لصاحب الرواية .

من هذا المنطلق،خرج عبد الرحمن بوقرموح برواية مصورة جسدت شخصياتها بالحركة والصورة وكانت بطاقته التقنية وفق التسلسل الآتي:

- ✓ **مخرج الفيلم :**عبد الرحمن بوقرموح
- ✓ **كاتب سيناريو الفيلم :**عبد الرحمن بوقرموح
- ✓ **مدير إنتاج الفيلم: Jacques Bontouk**
- ✓ **مدير تصوير الفيلم:Rachid Merabtine**
- ✓ **منتج الفيلم: عبد الرحمن بوقرموح**
- ✓ **موسيقى الفيلم:Cherif Kheddam**
- ✓ **أغاني الفيلم:Taous Amrouche**
- ✓ **مركب الصوت:Richard Bois**
- ✓ **مهندس الصوت:Dehmane Boumedinne**
- ✓ **مركبة الصورة:Dominique Roy**
- ✓ **المترجم إلى القبائلية:عبد النور عبد السلام.**
- ✓ **مسؤول التركيب :نور الدين توازي**
- ✓ **السينوغراف:Nacer Hanet**
- ✓ **المسؤول عن الديكور:Mouhamed Moujemaa**
- ✓ **منفذة الديكور:Nacira Ouali**
- ✓ **المسؤول عن الملابس:محمد بوزيت**
- ✓ **المدة الزمنية للفيلم:**
- ✓ **مكان التصوير:ولايتي: تيزي وزو وبجاية**
- ✓ **بلد الإنتاج:الجزائر/فرنسا.**
- ✓ **سنة الإنتاج: 1996**

أما البطاقة الفنية له فتتمثل في:

- ✓ جميلة **أمزال Djamila Amzal**
- ✓ **عبد الرحمن كمالAbderrahmane Kamel**
- ✓ سميرة **عبوت Samira About**
- ✓ **عبد الرحمن دوبيانAbderrahmane Debiane**
- ✓ **سليمان هامل Slimane Hamel**
- ✓ **سعيد عمران Said Amrane**
- ✓ **محمد بوقبةMouhemed Bouguebа**
- ✓ **حياة تاجر Hayet Tajer**
- ✓ **سعيد حلمي Said Hilmi**
- ✓ جميلة **باشنDjamila Bachenne**
- ✓ **سليمةRalima**
- ✓ **رشيد ولد محمد Rachid Ould Mouhend**

VI-3 - ملخص فيلم:" الربوة المنسية" colline oubliée

يجسد فيلم tawrirt yettwattoun،**"الربوة المنسة"** إحدى روائع الأديب الجزائري والعالم الأنتروبولوجي "Mouloud Mammeri"المتمثلة في روايته الشهيرة la colline oubliée" ،في ثنايا هذه الرواية تجد العديد من التفاصيل المعاشة في المجتمع القبائلي إبان الحرب العالمية الثانية ،حيث يتواجد البؤس في كل مكان،وفي العديد من جوانب الحياة ،إنه البؤس الذي عاشه" **مولود معمري**" دونه في هذه الرواية وخلده "**عبد الرحمن بوقرموح**" من خلال هذا الفيلم.

تعاقبت الأحداث عام 1939 ,في أعالي جبال القبائل الكبرى،وفي قرية تسيرها القيم والمبادئ الشعبية الأمازيغية ،حيث تحدد سيرورة الفصول حياة الأفراد،في هذا الوجود التقليدي الشعبي، ولد بطل القصة- **مقران**- وترعرع في أحضان الآلام و الأحلام والإنتقام ،هذا الأخير الذي أراد له أبوه أن يواجه الحياة الصعبة بمواصلته التعلم في فرنسا.

لذلك تبدأ أحداث الفيلم بديكور طبيعي تحيط به الجبال والمرتفعات ،في الطريق الرئيسي تمر عربة تقليدية تجرها الأحصنة وينزل منها "**مناش**" العائد من فرنسا وهو بزي المهاجر ويحييه قروي يلبس الزي التقليدي القبائلي.

هذا الأخير يتلقى فاجعة وفاة "**مقران**" الذي ترك له دفتره الخاص، وفي ثناياه دون جميع التفاصيل التي عاشها في حياته، في دروب هذه الطريق الوعرة يتم سرد قصة مقران وطريقة موته من خلال الدفتر الذي تركه لصديقه "مناش"، وهنا تبدأ أحداث الرواية المسجلة في هذا الدفتر.

وفيه يصور القرية التي يعيش فيها ،واستهل ذلك بصورة الرجال وهم يخدمون الأرض بالمحراث ،وتقابل هذا الحقل الذي يتم حرثه منازل قبائلية تقليدية وصل الشاب **–مقران-** إلى إحداها وهو العائد من فرنسا ليتواصل مع أول مظاهر الثقافة الشعبية المتمثلة في خدمة الأرض والشرب من "ثاقروشث"إحدى الأواني التي لا طالما تم تداولها في هذا المجتمع وبالتحديد عام 1939 .

ويتلقى من أحدهم المسمى ب**- موح-** أخبار القرية طوال مدة غيابه عنها وفي كل خطوة يخطوها نحو هذه القرية يلتقي فيها بمختلف العناصر اليومية ،والتفاصيل التي تركها منذ مدة غيابه عن وطنه،ولم ينس هذه التقاليد ولا التفاصيل والأصول المرتبطة بها،فهو الذي ألقى التحية على كل متواجد في طريقه، كالمرأة العائدة من الحقل وعلى ظهرها الكلأ الذي أحضرته للماشية ،وهو في نفس الوقت المسلم على الراعي الذي يتعهد الماشية بالرعي وعلى صانع الأحذية axarraz،الذي ذكره بحتمية العودة إلى الأرض الأم رغم البعد عنها لفترات طويلة.

في سيره إلى منزله،تتعالى أهازيج العرس، ليصل هذا الأخير إلى منزله ويصعد إلى الغرفة المفضلة فيه والمسماة ب " **ثعساست**" وهو المكان المحبذ الذي يلتقي فيه مع أصدقائه الذين حددهم في:يذير ،مقران،مناش،كو،عزي وهنالك يطل من بعيد على عرس القائد الذي يسمى ب"**أكلي** "وهو عميل القوات الفرنسية.

يأتي في الفيلم مشهد آخر يصور تفاصيل العرس،وفيه النساء يرقصن على أهازيج الأغاني الشعبية النسوية وأخريات يفتلن الكسكس ويقابل هذا المشهد حفل منظم من قبل الرجال في حضور مقران ولهم طقوسهم الخاصة بالرقص والإحتفال .

لمقران وأصدقائه سلوك خاص بالشباب في مثل أعمارهم ،حيث يندفعون ولا يأبهون كثيرا بالطقوس الممارسة فيدفعهم الفضول –مثلا- إلى حضور عرس النساء ومشاهدة رقصهن عن بعد أين يشاهد عزي الفتاة التي أحبها واحتفظ بحبه لها طوال بقائه في المهجر، وهي جالسة بقرب العروس ، ليدخل مقران وأصدقاؤه إلى الغرفة وفيها يتخذ موقفا سلبيا اتجاه العروس على اعتبارها زوجة متعامل مع فرنسا.

في مشهد آخر يعود مقران من الحرث ليقابل بنبأ التجنيد الإجباري الذي سيحدث بفعل الحرب العالمية الثانية وهنا يبدأ خوف النساء على أولادهن ورجالهن ،ومن ثم يطلب من مقران الزواج ليترك خلفا له بعد ذهابه إلى الحرب ،وبالفعل يتزوج هذا الأخير من **–عزي-** الفتاة اليتيمة الأب القادمة مع أمها من قرية تسمى ب **– أيت منقلات-** ،وهي التي رفضت الزواج ب **–مدّور-.**

عانت عزي طوال فترة زواجها من قساوة أم زوجها التي لا طالما لامتها بسبب عدم قدرتها على إنجاب الصبي ،الذي يحفظ اسم ابنها ويصون العائلة من نقمة الإنقراض، وهو المسمى في الثقافة الشعبية الأمازيغية ب nneqma n ngar.لكنها على الرغم من ذلك، وعلى الرغم من قساوة العيش وسط محيط يرفضها لسبب لا يتحكم فيه إلا الله ،نجدها لم ترحل عن هذا المنزل بل بقيت فيه إلى جانب زوجها الذي أحبها ودعمها وواساها في كل محنة عانتها على يد أمه.

وصل به الحد إلى إرضاء أمه وزرع الأمل فيها بزيارة ولي صالح مشهور في التراث الشعبي الأمازيغي بقدرته الخارقة في دفع العقم ،ومعالجة المرأة لتستطيع الإنجاب،وهو المثقف الذي لا يؤمن في أعماقه بهذه الأساطير الخارقة،وغم هذا تواصلت على مرأى مقران جدلية الصراع بين الأم التي تريد حفيدا والزوجة التي ما بيدها حيلة.

هكذا سافر مقران،والتحق بصفوف التجنيد الإجباري،بينما عانت قريته ومنطقة القبائل في مجملها من ويلات داء خطير يدعى "تفيس"tiffis"، أخذ هذا الأخير بأوراح كثيرة وذهب بالعديد من الأبرياء،ناهيك عن الجوع الذي داهم القرية بفعل ويلات الحرب العالمية وبطش الإستعمار المستنزف لخيرات الشعب.

ومن صدف الحياة أن نجت عزي من المماة،ومن الصدف أيضا أنها حامل بعد معاناة وانتظار طويلين، وقد راسلت زوجها لتخبره بهذا النبأ وتصطدم هي بعد انتظار طويل بنبإ وفاته في هذه الحرب بفعل البرد،حيث عثر عليه متجمدا داخل الثلوج.

وهنا انتهى الفيلم بصورة عزي في مرتفعات القرية على مقربة من جدار مهلها، تبكي على زوجها الذي لم تره منذ مدة،وفارق الحياة وهو في الغربة ولم يتمتع بلذة الحصول على طفل صبي،وبقيت الأرملة التي عاكسها القدر ولم يتركها تتمتع بحياة أسرية متكاملة ،حيث فقدت أباها في صغرها،ولم تحظ بطفل أثناء وجود زوجها إلى جانبها ،وحينما تحققت أمنيتها في الحمل فقدت زوجها .

وفيما يلي تحليل الملصق الخاص بالفيلم،والذي يضيف بعض الصور الإيقونية المرتبطة به:



أ.القراءة التعيينية للملصق:

لعل أول ما يمكن استقراؤه من خلال هذا الملصق،صورة المرأة التي تتوسطه،مرتدية لباسا قبائليا،يظهر منها رأسها الذي تضع له خمارا قبائليا أسودا،يبرز في جهته الأمامية الجزء من شعرها الأسود،تبرز جميع تفاصيل وجه المرأة وقسماتها،كما يظهر جزء من لباسها في جهة الكتفين،وفي الجهة التحتية للملصق،يظهر حلي فضي أيسر الصورة.

تبرز في خلفيتها، العديد من المنازل المتلاصقة البنيان،مبنية في أرض منحدرة،تعلو سقفها بعض الثلوج،في الجهة العلوية للمنازل،تبرز بعض الجبال المكسوة بالثلوج،بينما تشير السماء إلى جو ربيعي إذ تظهر فيها بعض السحب البيضاء على خلفية سماء زرقاء،في هذه الخلفية،نجد كتابة بالأبيض وباللغة الفرنسية وبنط بارزla colline oubliée،كما نجد كتابة أخرى باللون الأبيض أسفل الصورة لا يمكن تمييز حروفها.

هذا، يمتزج في الصورة عنصري الضوء والظل، حيث يظهر العنصر الأول في السماء، واللون الأبيض المشير للثلوج، وكذلك وجه المرأة المتوسطة للملصق، ويظهر العنصر الثاني في بقية أبعاد الصورة.

ب.لتحليل التضميني للملصق:

أول ما يمكن قوله في شأن البعد التضميني للملصق أنه نسق بصري يراد به الترويج لفيلم "الربوة المنسية"،هذا الفيلم الذي اقتبسه المخرج"عبد الرحمن بووقرموح" من رواية مولود معمري،وهو بذلك يلخص أهم أبعاد الفيلم عبر نسق أيقوني بصري.

تشير صورة المرأة إلى بعد ضمني هام يتمثل في أن الفيلم يتضمن في طياته حكاية متعلقة بالمرأة القبائلية وصراعها في المجتمع الذي تعيش فيه،يكشف وجه المرأة عن الحزن والمعاناة،ومن شأن هذه المشاعر أن تنطبق في جوهرها مع مكانة المرأة في هذا المجتمع،والتي تضعها القيم والمبادئ الشعبية على هامش الإعتبار على الرغم من الدور الأساسي الذي تلعبه في نظام هذا الأخير وسيرورته.

كما أن في هذا نوع من التشخيص الذي يراد به تشبيه الأسى والمعاناة في هذه الربوة بالحزن والأسى المرسوم على ملامح المرأة،على الرغم من أن في هذه الربوة عناصر تزين العيش فيها وتتجسد هذه العناصر في جمال هذه المرأة،هذا يعني أنا،وعلى الرغم من قساوة الظروف وصعوبتها في هذه الربوة،إلا أن فيها العديد من العناصر التي تجلب الأفراد للعيش فيها،بما في ذلك الأسس والمبادئ التي تحيل غلى الثقافة الشعبية القبائلية بمختلف أبعادها.

تكشف الأبعاد الإيقونية لخلفية الصورة عن البعد الجغرافي الذي تدور فيه أحداث الفيلم،ويتعلق الأمر بالربوة المنسية،ينطبق هذا مع العنوان الخاص بالفيلم،حيث تدل الجبال عن البعد الجغرافي،كما يبين النسق المعماري ارتباط الفيلم بالثقافة الشعبية القبائلية،لكونه صورة إيقونية تحيل إلى هذه الثقافة،وهي في الوقت ذاته شفرة من الشفرات الإجتماعية الدالة على الهوية،كما أن طبيعة هذا النسق تدل على القدم،والنسيان الذي يراد به في ذات الوقت الإنعزال عن كل أشكال الحضارة والتقدم،وهذا ما تشير إليه المنازل القديمة المتلاصقة.

يشير الملصق إلى حقيقة كون جميع المنازل مكسوة بالثلوج، يحيلنا هذا إلى الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث الفيلم، والمتمثلة في الشتاء،ويدل هذا في الوقت ذاته عن قساوة الظروف التي يمر بها السكان في خضم أحداث الفيلم،لا سيما في مثل هذه البيئة الجبلية،ويمكن اعتبارها في مجملها رموز إيحائية تكشف عن العديد من العناصر الضمنية للفيلم وأحداثه،تكتمل هذه المعاني الضمنية حينما نأخذ بعين الإعتبار طبيعة السماء التي تختلط فيها السحب الكثيفة بالجزء المشرق ما من شأنه ان يحيل إلى تخييم الحزن والمعاناة على سكان الربوة ،ومعاناتهم فيها.

تدل الألوان القاتمة على هذه المعاناة،والتي يمكن استقراؤها من المعاني الرمزية المرفقة للون الأسود،والذي يشير إلى الحزن والألم،كما تمتزج هذه الدلالات مع ملامح العبوس التي تظهر على وجه المرأة،وفي الظل المحيط بها،كما تمتزج هذه الدوال مع المعاني المرفقة بعنوان الفيلم،حيث يحمل النسيان في طياته دوال ومعاني سلبية،تشير إلى الحزن والأسى،ما من شأنه أن يخلق نوعا من التطابق بين معاني الصورة والأبعاد الضمنية لعنوانها.

VI-4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم :

VI-4-1- التقطيع التقني للمقاطع المختارة من فيلم الربوة المنسية :

- **المقطع الأول :**

شريط الصوت			شريط الصورة				
المؤثرات الصوتية	التعليق والحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون اللقطة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	نوع اللقطة	مدة اللقطة	رقم اللقطة
أصوات طبيعية مثل نباح الكلاب خرير المياه وزغاريد الطيور	صوت موح يدعو الثيران للمشي Ih ,Ih ,Ih, صوت مقران يناديه:آموح !	موسيقى هادئة لشريف خدّام موسيقى كلاسيكية	اللقطة عبارة عن موح في أرض تحت الجبل يحرثها بثوران يسير خلفهما وفجأة يرفع رأسه إلى الأعلى.	ثابتة	زاوية غطسية *	لقطة الجزء الصغير	07 ثا	01
أصوات طبيعية مثل نباح الكلاب خرير المياه وزغاريد الطيور	تعليق الراوي:"هنا،الشباب يهاجرون عن بلادهم في سن مبكرة ،يجب عليهم الذهاب للبحث عن العمل في مكان آخر [1]	موسيقى هادئة لشريف خدّام موسيقى كلاسيكية	صورة موح يترك المحراث ويجري في مسار جانبي	جانبية وصفية	زاوية غطسية مرتفعة	لقطة الجزء الصغير	06ثا	02
أصوات طبيعية تتمثل في خرير المياه، زغاريد	تعليق الراوي "التربة لا تعطي لقمة العيش لصاحبها ،أما أنا كنت صغيرا حينما غادرت منطقة tasga* للمرة الأولى ،هكذا أراد أبي	موسيقى هادئة،حزينة لشريف خدّام موسيقى كلاسيكية	صورة مقران يرفع الحقيبة ويحملها بيده ويمشي باتجاه النافذة يمد يده إلى إناء "ثقروشث*".	أفقية جانبية	عادية	لقطة الجزء الصغير	10 ثا	03

*

[1] " d agi ilmezyen d tefren tamurt ref zik,ilaq ad d ruhen ad xedmen anda nniden ."

* ثقروشث أو taqruct،إناء يجلب فيه الماء من العين مصنوع من ثمر نبات يشبه القرعة ويتم نزع ما في داخلة وتجفيفه بعد وضع الملح والماء فيه لمدة من الزمن،كما يتم الشرب منه كما يمكن أن يستعمل للإحتفاظ بالحليب أو اللبن،أو لمخض الحليب واستخراج الزبدة منه .

							،كان حلمه أن أدرس "1	الطيور
04	03ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	أفقية جانبية	صورة "**مقران** "يحمل ثقروشث ويتجه لمكان يجلس فيه ليشرب	موسيقى هادئة،حزينة لشريف خدّام موسيقى كلاسيكية	تعليق الراوي:"منذ ذلك اليوم،أغادر بلدي وأرجع واليوم عدت مرة أخرى من مدينة بوردو،في هذه الأيام سوف ألتحق بالجيش[2] "	أصوات طبيعية تتمثل في العصافير وخرير المياه
05	06 ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	أفقية وصفية تنقل جانبي للكاميرا	صورة "**مقران**" يشرب من القلة وهو جالس،يضع القلة بجانبه وبصره موجه إلى الجهة اليسرى أين يجري "**موح** "،وفييده مظلته	موسيقى هادئة،حزينة لشريف خدّام موسيقى كلاسيكية	تعليق الراوي:"سوف أصبح جنديا في الجيش،إنه دورنا للغوص في بحيرة عميقة[3]"	خرير المياه وصوت العصافير
06	10ثا	لقطة أمريكية	عادية	تنقل جانبي للكاميرا	"**مقران** "مبتسما يقف ليسلم على" **موح** "ب حرارة ويرفع "**ثقروشث**"ويتوجهان معا إلى الصخور وفي يد موح قبعته	موسيقى هادئة،حزينة لشريف خدّام موسيقى كلاسيكية	حوار بين موح ومقران : -"مقران" ! -أيا موح ! - "مرحبا بك يا مقران !كيف حالك؟اشتقت إليك يا روحي[1] !. -هاأنت ذا ترى،	صوت عصفور **طلگّوك** *

---

[1]" akal ur d y ttek ara tam3ict i bab ines,ma d nek,mazal iyi d'aqcic assen imi iy frar tasga, tikelt tamezwarut,akka I yebra baba,yessaram ad drrer

[2]"**seg imiren,tt ruhur d tturaler-d ,ass-a uraler-d tikelt n niden s Bordeaux,deg ussan –a ad d kecmer d a3sekriw.**

[3]"ad d ural ar d a3sekriw,d nnuba nner ad nekcem tamda lqayen

[1]Meqran !Ay Amuh, d l3eslama inek ameqran !amek it ttilid?cedhar-k a tarwiht,aqli-k t twalid,kecc jami t bedle-d ,amek I ttili Bordeaux? Djdji-k I Bordeaux !

*** عصفور يظهر في فصل الربيع وبالضبط يوم 16 مارس ،يدور حوله الذباب الكبير الحجم، هذا الذباب يفرس البقر ،كلما صرخ طلگّوك،يهرب البقر عن المرعى،ويكون ذلك في أوج النهار.**

							- أنت لم تتبدل على الإطلاق !،كيف هي حال بوردو إذن ؟ - دعك من بوردو !	
07	02ثا	لقطة متوسطة	عادية	تنقل جانبي وصفي	صورة "**مقران**"يمشي ووراءه "**موح**"،يجلسان معا وفي يد مقران القلة ويد موح القبعة.	لا توجد موسيقى	حوار بين مقران وموح: أنتم إستمتعتم بالزهور أما نحن،أقسم لك يا صاح !!!!....[2]	صوت عصفور **طكّوك** *
08	02ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	مقران بجلس على مقربة من موح،يضع القلة إلى جانبه،وموح يمسك القبعة في يده وهما مبتسمين .	موسيقى هادئة تتمثل في رنات مزمار الرعاة	حوار بين مقران وموح: ظننت أنني سأجدك في محطة ميري هذه المرة [3] !	صوت عصفور **طكّوك** *
09	13ثا	لقطة مقربة من الصدر	عادية	ثابتة	صورة موح جالس يظهر الجزء العلوي من جسده"من الرأس إلى الصدر"،يتحدث مبتسما.	موسيقى هادئة تتمثل في رنات مزمار الرعاة	حوار بين مقران وموح: موح:هذا فوق إرادتي،هذا العام،أنا وأبوك مشغولان كثيرا بذه الأراضي،يجب علينا إناء عملية الحرث قبل جفاف التربة،أتعرف؟والله،تعلّمت أم لم تتعلم،الأمر سيان،لقد حضّر لك	زقزقة العصافير

[2]"Kunwi terwawt ijedjigen ma d nekni jma3liman !…

[3]"N wir ad k d afar abrid agini d la gare n Miri

.

	أبوك يدا آخر للمحراث ![1]							
صوت العصافير وخرير المياه	كلام مقران:"لماذا تريد أن تتغير الظروف من حولي؟الحرث بالنسبة له عنصر متوارث من السلف إلى الخلف،كيف حاله؟"[2]	موسيقى مزمار الرعاة	صورة مقران من رأسه إلى صدره يتحدث وعيناه موجهتان بنظرة جانبية وكأنه يستدعي الماضي في تحسر.	ثابتة	عادية	لقطة مقربة حتى الصدر	02 ثا	10
العصافير وخرير المياه	كلام موح: "كيف حاله ! قالو ماهو زمانك أيها الغيلم،فأجاب:هكذا كانت حالنا منذ أن خلقنا"هكذا هي حالنا،نحن نعيش حياة سوداء في هذه الربوة المنسية [1]!"	موسيقى مزمار الرعاة	صورة موح وهو يرتدي القبعة،رأسه مطأطأ،يبدو جاليا ويظهر الجزء العلوي من جسمه،من رأسه إلى صدره،ينظر إلى مقران ويتحدث في تحسر.	ثابتة	عادية	لقطة مقربة حتى الصدر	09 ثا	11
/	كلام مقران: "المأساة كبيرة إذن [2]!!"	موسيقى مزمار الرعاة	صورة مقران جالس يظهر من رأسه إلى صدره،يتحدث وحاجبه مرفوع.	ثابتة	عادية	لقطة مقربة حتى الصدر	01 ثا	12
صوت العصافير وخرير	كلام موح: "لو تعرف،زارنا الطبيب نيكوزيا هذه الأيام الأخيرة،فتح	موسيقى مزمار الرعاة	صورة موح جالس يظهر من رأسه إلى صدره، يتوسط الإطار، يوجه	ثابتة	عادية	لقطة مقربة حتى الصدر	12 ثا	13

---

[1] **Allah ghaleb, aseggas-a nek d baba t hers-anegh tferka agi ,ilaq ad nekfu ameggal m eqbel ad yeqqar w akal,tezrid,wallah ttef astillu negh qqim, atan ihegga akid baba k lma3un wis sin**

[2] **ay gher it bghi-d ad t beddel fell-i, netta tayerza agini wa I ttadjaat –id iw-a, a mek I yettili?**

[1] **"amek i yettili ?nnan –as aniwa id zman ik a yifkar ?yenna as akka id nekkar,hataya amek I yettili,aqlagh n ettidir yiwet n tem3ict d taberkant d tewrirt agi yettwattun "**
"

[2] **" safi meqret lmiziriya ?**

					نظرته نحو الجهة اليسرى ويتحدث في تحسر .		بطن صبي صغير،وإذا به يجد ثلاثة كيلوغرامات من العشب،أرأيت ؟[3]	المياه.
14	0.5 7 ثا	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	صورة مقران جالس يظهر من رأسه إلى صدره، يوجه نظرته نحو موح وهو يتحسر ويتعجب.	موسيقى مزمار الرعاة	تعليق الراوي: "موح عامل عند أبي"[4]	صوت العصافير.

- **المقطع الثاني:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	**المؤثرات الصوتية**
01	4 ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	جانبية وصفية	تتمثل اللقطة في منظر طبيعي يتحدد في الجبال وفوقها سماء صافية زرقاء تتخللها بعض الغيوم وتكسو الجبال بعض الثلوج.	موسيقى هادئة حزينة ل- **شريف خدام -**	**تعليق الراوي:** "أوه،لا أعرف لماذا كل هذا التغيير في القرية ،في قلبي إحساس غريب ينبئني بأن شيئا ما سيئا آت إلى هذه القرية ". على أي حال،من الأحسن الذهاب إلى	أصوات مختلفة تتمثل في الزغاريد والأهازيج و التصفيقات

---

[3]"awi k d yehkan, ussan agi yusa d tbib nikisia gher da,yeldi ta3ebbut n yiwen uqcic ,ah,yufa d axel is
tlata kilo n lehcic ,twalad ,
[4]"Muh y crek gher baba

	أكلي لتناول لقمة من الكسكس،من هنالك سنذهب إلى العرس[1]"							
أصوات مختلفة تتمثل في الزغاريد والأهازيج و التصفيقات وأغاني نسائية .	لا يوجد تعليق .	لا توجد موسيقى	تقدم اللقطة مجموعة من النساء جالسات على أرضية البيت،على ركبتهن،وبجانب من ركبتهن قصاعي من الخشب ،تقابل مجال البصر امرأة في يدها غربال وبجانبها امرأة أخرى تفتل الكسكس ،ونساء أخريات جالسات وكل واحدة تقوم بعمل معين،وفي نفس اللقطة امرأة واقفة منحنية تمسك بيدها الكسكس،إلى جانبها،وفي خلفية اللقطة	خلفية تودع الديكور	عادية	لقطة الجزء الكبير	15 ثا	02

[1]"ur zigh ara acughar taddart agi it beddel,yezwar iyid gher ul ammakan yella kra id ilahhun ghur as,ad nekker meqqar ad nruh gher akli ad necc cituh n seksu ,syenna ad nsub gher urar "

					مكان مرتفع فيه مخابئ بيضاء وأخرى بنية،تمشي المرأة الواقفة لتظهر نساء أخريات بقمن بفتل الكسكس.			
03	5ثا	لقطة الجزء الكبير	مجال مقابل	تنفل أمامي	تقدم اللقطة صور امرأة واقفة على مدخل باب غرفة فتل الكسكس وهي لابسة لباسا قبائليا وهي تصفق	لا توجد	لا يوجد تعليق.	أغاني النساء وزغاريدهن
04	10ثا	لقطة متوسطة	عادية	تنقل أمامي	تقدم اللقطة صورة امرأة داخلة على نساء يصفقن ويغنين ويزغردن وتتوسط القاعة فتاة لابسة لباسا أبيضا ووضعت حزاما ومنديلا في خصرها وهي رافعة يدها ترقص.	لا توجد	لا يوجد تعليق	أغاني النساء وزغاريدهن

06	08 ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	بظهر في اللقطة رجال يشكلون حلقة دائرية ويظهر رجل لابس لباسا تقليديا يصفق ويرقص ويلف بذه الدائرة من الجهة الداخلية.ونظهر اللقطة أن الجو ليلا .	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	صوت عزف المزمار "الناي"وتصفيق الرجال.
07	2ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	جماعة من النساء جالسات في حلقة دائرية منهن من يصفق ويغني ومنهن من يمسك البندير وهنالك طفلة صغيرة تتوسط الحلقة طفلة واقفة ترقص وفي الجهة المقابلة لها امرأة واقفة تصفق،وفي الجهة الخلفية للطفلة التي ترقص،مرتفع يسمى ب"أذبذار"فيه آنية تقليدية	لا يوجد	لا يوجد	الزغاريد والغناء النسوي.

08	16 ثا	لقطة متوسطة	عادية	وصفية جانبية	تصور اللقطة جماعة من الرجال جالسون ويصفقون وجاعة أخرى منهم واقفون يرقصون ،يتجه أحدهم وفي يده العصا إلى وسط الحلقة ويصفق وفي يده هذه العصا وهو مبتسم.	لا توجد	لا توجد	تصفيقات وأغاني الرجال.
09	7 ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	مقران وأصدقاؤة يدخلون على عرس النساء ،هؤلاء يلبسن أفضل اللباس ويصفقن ،في هذا الجو يدخل مقران وصديقاه بكل حذر وهما لابسان زيا تقليديا،ويتجهون معا إلى الأمام.	لا يوجد	لا يوجد	الأغاني النسوية،الزغاريد والتصفيقات.

10	03ثا	لقطة الجزء الصغير	غطسية	ثابتة	تظهر اللقطة عزي واقفة ترقص بجبة حمراء وفي يدها منديل وحولها العديد من النساء جالسات يصفقن ويغنين والجو ليل تدل عليه الشموع المشتعلة.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	الأغاني النسوية ،الزغاريد، والتصفيقات.
11	5ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة جماعة من النساء يحطن بالعروس وهن لابسات كل ما لديهن من حلي.نرى في نفس اللقطة أن صاحبة العرس واقفة ويديها مرفوعتين وخلف هذه الصورة مرتفع خاص بالم ل التقليدي الأمازيغي يسمى ب takanna فيها العديد من القفف وبجانب هذه القفف مصباح فيه شمعة	لا توجد موسيقى	قول المرأة الواقفة:"تريشي تريشي،سوف أنزع عنها الغطاء الآن،تريشن"[1]	أهازيج وكلام النساء طلبا لرؤية وجه العروس.

[1] sla3qlemt,sle3qlemt,tura ad s ksegh acberber ,sle3qlemt

					مشتعلة .			
12	16ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	تنقل أمامي	جماعة من النساء يدرن حول العروس وصاحبة العرس تـ ع لها الغطاء أو ما يسمى ب acberber	لا توجد	قول إحدى النساء:"قلت لك إذا أنت مستعدة لـ ع الغطاء عنها سوف أبقى وإلا سوف أذهب إلى مـ لي،لانني متعبة بالفعل[1] "	أصوات مختلفة منها القيثارة والأهازيج والتصفيق.
13	2ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	جانبية وصفية	تتمثل اللقطة في صورة للعروس تظهر من وجهها إلى صدرها تضع غطاء على رأسها وبجانبها يظهر جزء من الجهة العلوية لهن وهن يزغردن وفي الخلف أي takanna،نجد سلال البيض والمخابي ومصباح مشتعل.	لا توجد	لا يوجد تعليق.	أغاني وزغاريد النساء .

- **المقطع الثالث**

شريط الصورة	**شريط الصوت**

[1]"tura nnigham ma ksen as acberber ksen ast ma ulac ad ruhegh ,ah ,a3yigh,d'ayen ne3ya"

رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	**المؤثرات الصوتية**
01	7ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في القائد- **أكلي**-يقف في مدخل الباب وهو لابس الزي التقليدي وفي يده ورقة وينظر إلى الجهة المقابلة.	لا توجد موسيقى	**كلام القائد**:"كو كو ،لقد بعث مدّور بذه الرسالة[1]"	نقيق الدجاج
02	2 ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	وصفية جانبية بانوراما أفقية	تتحدد اللقطة في مجموعة من النساء جالسات في ساحة الدار يشكلن بجلوسهن جماعة وهن لابسات لباسا تقليديا قبائليا قديما وتظهر بينهن امرأة لابسة لباسا جديدا ،نجد منهن من تشرب القهوة ومنهن أيضا من تغزل الصوف.	لا توجد موسيقى	صوت كو:"أهو بخير [2]!"	نقيق الدجاج
03	3ثا	لقطة مقربة إلى الخصر	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة أكلي يظهر من رأسه إلى خصره يتحدث وهو يوجه بصره إلى الجهة المقابلة ويشكل بيديه إشارات خاصة.	لا توجد	قول أكلي:"إنه آت،لقد استدعوه للإلتحاق بذه الحرب البائسة،،وأنت أين وضعت الشاشية الحمراء الخاصة بي؟[1]".	نقيق الدجاج

---

[1] ku,ku,tabratt agi iceg3itidd Meddur !

[2] axi ur t yugh w ara ?

[1] hedrut-id,axatar ssawlen-dad iruh gher lgirra agi tamcumt,ikemmi ,anida itarrid tacacit tazeggaght ?

04	4ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة - **دافدا** –تم بالوقوف ومغادرة الجماعة ومن خلفها النساء يوجهن إليها نظراتن السلبية التي تلاحقها إلى غاية وصولها إلى مدخل الباب.	لا توجد	**كلام** دافدا:"ها أنذا آتية [2]**!**"	نقيق الدجاج.
05	2ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة امرأتان جالستين جنبا إلى جنب،تضع الفتاة يديها على ركبتيها والأخرى تضع مرفقيها على ركبتيها وتمسك الصوف وتعمل على تفتيته وتنقيته.	لا توجد	قول الفتاة :"أرأيتن،لقد منحها الله الجمال والرجل الثري،لماذا يا ربي تتكبر علينا[3]"	نقيق الدجاج وهديل الحمام.
06	4ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة امرأتان جالستان جنبا إلى جنب ركبتيهما ملصقتان،تضعان يديهما على ركبتيهما،وواحدة منهما تنحني وتشتكي.	لا توجد موسيقى	**قول إحداهما:**"وهذه القهوة التي تمها لنا من دون حساب؟إننا أموالنا [1].	أصوات الحيوانات ونقيق الدجاج.

[2]aqliyine !

[3] t walamt, rebbi yefka asid ssifa yerna asid amerkanti,aeghrenk a rebbi it twahhim fellanehg?

[1]i lqahwa agi igh d semmiriy mebla ccahha !

أصوات العصافير وأصوات أخرى مختلطة لكلام الأفراد.	قول المرأة:"يا ويحنا،إنا أموالنا التي يتاجر بها زوجها في السوق السوداء. قول عزي:"ألا تخجلن من أنفسكن أنتن اللواتي تتحدثن بالسوء عن امرأة لم تؤذيكن[2]"	لا يوجد	تصور اللقطة صورة امرأتين جالستين معا تظهران من الجهة العلوية لهما واحدة منهما تغزل الصوف والأخرى تتحدث في نبرة تكمية وملامح توحي بهذه النبرة.	ثابتة	عادية	لقطة مقربة إلى الصدر	7ثا	07
أصوات العصافير وأصوات أخرى مختلطة لكلام الأفراد.	قول المرأة:"لقد بلغ الشهر على مجيئها،ومع ذلك تريد التحكم فينا وتسييرنا مثل ما يفعله رئيس القرية[3]"	لا توجد	تصور اللقطة نفس ما نجده في اللقطة السادسة امرأتان جالستان جنبا إلى جنب ركبتيهما ملصقتان،تضعان يديهما على ركبتيهما،وواحدة منهما تنحني وتشتكي لكن المرآة الأخرى هي التي تفتح باب الحوار وتتهكم.	ثابتة	عادية	لقطة مقربة إلى الصدر	8ثا	08
نقيق الدجاج	قول الفتاة:"هل أصارحكن؟ لقد أزعجني كثيرا صوت الفظة التي لبستها[1]"	لا يوجد	يظهر في اللقطة صورة فتاة في سن العشرين تقريبا تبدو من رأسها إلى عنقها تتحدث وكأنها تشتكي من شيء	ثابتة	عادية	لقطة قريبة	4ثا	09

[2] la femme:buh fellanegh,d idrimen igh d yeznuzuy wergaz-is deg marché noir !3ezzi :ula tettsethimt ara kumenti id yekkaten d tmettut ikentyexden ?

[3]agur aya deg imi idussa,alame3na tebgha ad ghtehkem am lamine n taddart!

[1]ad kentidinigh ssah,terza aqarruy –iw s lfetta in ait s ccencun akka !

					ما.			
10	2ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة صورة عزي تظهر من رأسها إلى عنقها تتكلم وترد على قول الفتاة في اللقطة التاسعة وملامح الإنزعاج بادية في وجهها ومن خلفها يظهر الباب والجرة.	لا توجد موسيقى	قول عزي:"وأنت التي تتحدث هكذا وتحتج،هل حتموا عليك الـيء إليها وشرب قهوتا؟[2]"	نقيق الدجاج
11	3ثا ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة جماعة من النساء ،ينشغلن بغزل الصوف وهن جالسات كل واحدة تقوم بنشاط معين من أنشطة غزل الصوف "تنقية،تفتيت،جعله مربعات صغيرة بمشط الصوف،تحويل المربعات إلى خيوط*"والأنظار كلها موجهة إلى واحدة منهن تمسك الصوف في يدها وترفع اليد الأخرى	لا توجد موسيقى	قول المرأة:"كلنا نعرف أنا قامت بسحرك"	نقيق الدجاج وهديل الحمام.

[2] i tura imi t ssa3waged dagi,yella win igullen d gem ad d ruhed ghures negh ad t swed lqahwa ines ?

*تحويل الصوف إلى مربعات يسمى بالقبائلية ب " أسقرذش asqerdec "أما تحويله إلى خيوط فيسمى ب ثولمة" tulma".

					وتتحدث.			
12	10 ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تتحدد اللقطة في عزي وصديقتها جالستين جنبا إلى جنب ومن خلفهما تجري دافدا وهي حافية الرجلين وخلف هذه اللقطة يظهر الباب والجدار والجرة المصنوعة من الفخار وتجلس معها بعد أن تتحدث دافدا مع الفتاة تخبر الجميع بخبر عاجل.	لا توجد موسيقى	قول عزي:"سحرتني أم لا فإن هذا ليس من شأنك" دافدا:"لقد دخلت ألمانيا إلى فرنسا ،رجالنا كلهم سوف يلتحقون بالحرب[1]"	نيق الحمار
13	2ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة امرأة كبيرة السن تجلس بجانب فتاة في العشرين لابستين لباسا قديما والمرأة الكبيرة تتكلم.	لا توجد موسيقى	قول المرأة:"ومتى سيحدث هذا؟[1]"	نقيق الدجاج
14	38ثا	لقطة الجزء الصغير	الال والال المقابل	ثابتة	يظهر في اللقطة دافدا جالسة مع جماعة النساء اللواتي يغزلن الصوف وتقابلهن لتخبرهن بنبإ جديد والكل متعجب بذا النبأ.	لا توجد موسيقى	قول دافدا:"إن هذا الأمر قريب هكذا قال لي "**هو**"قرأ النبأ في الجريدة.سوف ينعدم الرجال في وطننا !ماهي نايتنا يا أمي الغالية؟ المرأة المقابلة:"هل قال لك شيئا آخر؟	نقيق الدجاج

[1]3ezzi:t sehriyi negh xati ur k mid cqi3 ara!Davda:a lamane tekcen fransa,iImezyen nnegh ad tnawin k irumyen gher Igirra !

[1]i melmi akka ?

							دافدا:"قال أيضا أنم سيبنون الكتائب تحت الأرض في منطقة ميشلي،لأن طائرات ألمانيا ستصل إلى هناك[2]"	
15	5ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة أربع نساء جالسات المرأة الوسطت تتحدث وبجانبها امرأتان تنظران إليها ومن ورائها امرأة أخري جالسة تستند إلى الجدار وهي تتحسر ويظهر الجميع في أرضية الم ل.	لا توجد موسيقى	المرأة التي تتوسط اللقطة:"ليحطم الله هتلر قبل مجيئه إلينا ![1]"	أصوات مختلفة للنساء وهن يتحدثن،نقيق الدجاج.

- **المقطع الرابع:**

شريط الصورة	**شريط الصوت**

[2]Davda :ur t 3ettilen ara,akka id yenna netta,yufa t d ldjurnan,ad d xlun yergazen s tmurt -a,a yemma 3zizen a yamma!amek ara tedru yidnegh?acu imi d yenna nniden?Davda :yenna k d ighen d Micli,ad d bnun lbiruwat seddaw n lqa3a,axatar arruplanat n lalmane ad d awdent alamma d dda !

[1]ad s yefk rebbi axessar i Hitler uqbel ad d yawed !

رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	**المؤثرات الصوتية**
01	11ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	تنقل أمامي،ا قتراب من الديكور	تتمثل اللقطة صورة مقران في "أدينين*" وهو منحني يقدم الكلأ للحيوانات يخرج شيئا فشيئا من أدينين ليصل إلى القاعة *أو المسماة ب ثغرغرث،في الأمام تتواجد امرأة مسنة جالسة على ركبتيها ويقابلها أطفال صغار تحكي لهم حكاية ،في الجهة اليسرى "أسرير* "رجل كبير في السن متكئ على كتفه ومن ورائهم مرتفع صغير يسمى ب ثذكانت* تتواجد فيه العديد من الأواني والجو ليل.	لا توجد موسيقى	**كلام المرأة**:"سوف أحكي لكم حكاية البذرة التي تتكلم ،قولو -أهو-*" الأطفال:"أهو" المرأة المسنة:"كما قلت لكم، كبرت تلك الفتاة ...[1] "	خرير المياه صوت تساقط الأمطار صوت الرعد.

*أدينين أو *adaynin:هو مكان في المنزل التقليدي القبائلي مخصص للحيوانات يشبه الزريبة لكنه يتواجد داخل المنزل،للمزيد من المعلومات أنظر عنصر المنزل التقليدي .

* تسمى في القبائلية ب ثغرغرث أي *tigherghert:وهي الجزء المخصص لأصحاب المنزل وتزاول فيه مختلف النشاطات، للمزيد من المعلومات أنظر عنصر المنزل التقليدي ..

*مكان في المنزل التقليدي القبائلي مخصص للنوم للمزيد من المعلومات أنظر عنصر المنزل التقليدي .

ثذكانت:*tadekkant مرتفع يقابل الكانون في الجهة العلوية توضع فوقه الأواني والمؤونة.

* أهو أو" Ahu":مفرده يرددها المستمعون للحكاية بعد أن تردد المرأة الراوية كلمة "أماشهو" للإطلاع أكثر أنظر عنصر الحكاية الشعبية في التراث الشفوي.

[1] la femme: ad w ni dehkugh tamacahutt n u3eqqa yessawalen,akken ad denim ahu,les enfants:ahu,la femme :ihi taqcict –nni meqret…

02	9ثا	لقطة متوسطة	عادية	وصفية جانبية كاميرا مرافقة للشخص	تتحدد اللقطة في صورة رجل يدخل من الباب وهو لابس قشابيته ويضع على رأسه قبعته يتجه ليجلس على مرتفع يسمى ب "أدبدار"*.	لا توجد موسيقى	قول المرأة العجوز:"ذهبت لجلب الماء في العين وعندما وصلت إلى هناك،التقت بامرأتين..." صوت الرجل:"السلام عليكم[2]"	نقيق الدجاج
03	4ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة المرأة المسنة تظهر من رأسها إلى صدرها تتوسط اللقطة وتحكي الحكاية وهي متفاعلة مع أحداثها ومع المتلقين.	لا توجد	قول المرأة:"وجدت هنالك امرأتين ،الأولى أحضرت برفقتها الغربال والثانية أتت ومعها الكسكاس[3]"	صوت الأمطار والمياه والرعد.
04	5ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة صورة فتاة صغيرة جالسة وفي حجرها قط تداعبه وتوجه نظرتا نحو الزاوية الجانبية وكأنا تتلقى خبرا مدهشا وتبدو في وجهها ملامح الدهشة ،خلف الفتاة،نجد رجلا جالسا يلبس الزي التقليدي للرجال وضع يده عي اليد	لا توجد موسيقى	قول المرأة:"اقتربت لملأ الماء فقالت لها[1]"	صوت الأمطار والمياه والرعد.

*أنظر عنصر اله ل التقليدي القبائلي

[2] truh ad d 3emmer aman s tala,imi i teggad gher dinn-a,tufa snat n tlawin .

[3]tufa snat n tlawin,yiwet teggid agherbal,tayed taseksutt !

[1]truh ad d 3emmer aman tenna yas-id.

					الأخرى واتكأ على كتفه.			
05	1.5 ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة طفل صغير جالس يصغي للحكايةوź وجهه ملامح التعب والنعاس حيث يحكهما بيديه ومن خلفه يظهر رجل كبير في السن مستلقي في المكان المسمى ب "أسرير".	لا توجد	كلام المرأة المسنة:"ابتعدي عني ...[2]"	صوت الأمطار والمياه والرعد
6	2ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة مقران ومناش جالسين على أذبذار جنبا إلى جنب وخلفهما يظهر رأس البقرة وهي في أدينين تأكل من ثكواتس*وهما يصغيان إلى الحكاية.	لا توجد	قول المرأة المسنة:"...أيتها الفتاة التي هرّبت اخوتا السبعة[1]"	صوت الأمطار والمياه والرعد.
07	3ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة المرأة المسنة تحكي الرواية وتقاسيم وجهها تشير إلى تفاعلها مع أدوار الشخصيات.	لا توجد موسيقى	**قول المرأة**:"انزعجت تلك الفتاة[2]"	صوت الأمطار والمياه والرعد

---

[2] az akin !…

ثكواتس أو takwatt جمعها ثكواثين tikwatin:وهي عبارة عن جزء من أدينين وتتمثل في حفر مربعة الشكل أو مستطيلة يوضع فيها العلف للمزيد من المعلومات ،أنظر عنصر الم ل التقليدي القبائلي.

[1] a timnejlit n seb3a n watetma-s !

[2] taqcict-nni ighadit lhal.

08	10ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	وصفية جانبية	تبدأ اللقطة بصورة الطفل الصغير الذي يظهر متفاعلا مع أحداث الحكاية وتتقدم الكامرا من الزاوية الجانبية لتصف انتباه الأطفال الآخرين وتركيزهم،ويظهر من ورائهم الرجل الكبير في السن وهو يضع يده في فمه التبغ ويبدو في اللقطة هادئا.	لا يوجد	قول المرأة المسنة:"ذهبت الفتاة إلى أمها وقالت لها:"يا أمي لأنا مصابة بالحمى، حضّري لي الحساء[3]"	صوت الأمطار والمياه والرعد.
09	9ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تصور اللقطة المرأة المسنة تحكي وتتفاعل مع أحداث الرواية وتفاصيلها،وتظهر من زاوية الجهة اليسرى.	لا توجد	قول المرأة المسنة:"...وفي ذلك الوقت يتم إعداد شربة خاصة مصنوعة بالدقيق* ،وضعت يدها داخل القصعة التي تتواجد فيها الشربة وقالت لها:"سوف تخبرينني الآن بمكان تواجد اخوتي[1]!"	صوت الأمطار والمياه والرعد.

[3] truh gher yemma-s tenna-yas:ayemma ,tughiyi tawla,arriyi ccerba udnagh.

*تسمى في القبائلية ب"شربة ن بطبط"أي ccarba n batbat وهي أكلة علاجية للحمّى يتم تحضيرها بالدقيق الذي يوضع في ماء مغلي وتضاف اليها التوابل الحارة ويتم أكلها ساخنة ولا ينصح بالتعرض للهواء بعد أكلها حيث يجب التغطية بصفة جيدة.

[1]ccerba n lwaqt –nni a yelli,tegres adad-is d axel n tarbut tenna-as :tura ad yidinid ayetma anida i llan!

10	17ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة ثم وصفية جانبية	تتنقل الكاميرا من صورة المرأة إلى وصف الأطفال وهم جالسون يستمعون إليها ومن خلفهم يظهر الرجل جالسا ،تتنقل هذه الكامرا لتصور جزءا من أرجاء الـ ل وتتنقل بحركيتها الجانبية لتصور مقران ومّناش جالسين في مكانهما يستمعان للحكاية بكل احترام وقدسية.	لا يوجد	قول المرأة المسنة:"هكذا روت لها أمها الحكاية كما هي ،بعدها صعدت إلى صخرة عالية جدا ،تشبه الصخرة المتواجدة أمام الـ ل،وقالت:ارتفعي ،ارتفعي أيتها الصخرة لأبصر موطن أبي وأمي ! [2]"	صوت الأمطار والمياه والرعد.
11	10ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة المرأة تتوسط اللقطة جالسة على ركبتيها تحكي الحكاية وفي الجهة المقابلة لها نرى طفلين يصغيان إليها جالسين .	لا توجد	قول المرأة المسنة:"لقد سجن إخوتي العبدة،وأنا أرعى الجمال في المرجة*.إيه،انضوا لتذهبوا إلى أمهاتكم[3]!"	صوت الأمطار والمياه والرعد

[2]ihi,tehkayas yemma-s akken i tella,,tuli gher yiwen n wezru anectilat,am wagi I yellan zdat –negh,tenna:3lay ,3lay a yazru,gher tmurt n baba d yemm!

* المرجة:اسم لحقل يتم فيه رعي الحيوانات.

[3]taklit hejbentt wayetma,nek kessagh ilaghman d Imarja,ih,krawt ad truhewt gher yemmatwen!.

12	2ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة صورة الرجل السابق يجلس مقابلا ل "أدينين"ويظهر بالمقابل حصان مربوط في هذا المكان ويشير هذا إلى تقديس جو الرواية.	لا توجد موسيقى	قول المرأة المسنة:"سأكملها لكم غدا[1]"	صوت الأمطار والمياه والرعد
13	23 ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة صورة خروج الأطفال من الم ل،ويذير يقوم من مكانه ويسلم على المرأة المسنة وعلى مقران ومّناش.	لا توجد موسيقى	صوت الطفل الصغير:"إلى اللقاء يا عمي مزيان". الكرأة المسنة:"من أنت؟" يذير:"يذير". المرأة المسنة:"يا فرحتي ! ،يا فرحتي !،يابني،المغترب،لقد رحلت منذ مدة طويلة،آه يا ولدي،لقد سررت بعودتك،الحمد لله على ذلك[2]"	صوت الأمطار والمياه والرعد.
14	21 ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة يذير ينحني ليسلم على الرجل المسن،وهذا الأخير بصدد وضع التبغ في فمه.	لا توجد موسيقى	قول يذير:"اجلس،اجلس،كيف حالك يا عمي ؟ الرجل المسن:"لقد تغرّبت أيها الشقي،وعمك،ك	صوت الأمطار والمياه والرعد.

[1] azekka ad winti d kemlegh !

[2] b qa wa3laxir a dda Mezyane!la femme:aniwa wagi?yidir :d yidir,la femme :alxir-iw,alxir-iw,a mmi,a yemjah,achal aya igi itruhed,ah a mmi,ferhe-gh imi ik walagh,hemdu-lleh…!

							يف حاله؟. يذير:"يا حسرتي،لم ره منذ مدّة طويلة،لقد أتيت من جبال الريف . منّاش:"لقد سمعت أنك شاركت في حرب اسبانيا"يذير:"لا لم أشارك فيها ،أتيت للمشاركة في حرب أخرى !"[1]	

- **المقطع الخامس:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	**المؤثرات الصوتية**
01	4ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	تنقل أمامي،ا قتراب من الديكور	يظهر في اللقطة صورة طفلة صغيرة تتواجد على مقربة من مدخل الم ل تتحدث مع دافدا التي تنحني إليها وفي يديها صحنين في الأول نجد الكسكس وفي الثاني نجد الجمر،ولا يظهر من دافدا سوى جزء من	لا توجد موسيقى	**قول الفتاة:**"لا لا لم تطلب منك أمي سوى الجمر" قول دافدا:"خذي الجمر وخذي هذا الصحن إلى أمك"[2]	حديث مختلط للرجال

---

[1] qqim,qqim,amek a lhadj?tjahed a yamcum!i3emmi-k amek I yettili?Yidir:ya hesra!achal aya ur twalagh ula d netta,deg idurar n rruf Id usigh,Mennac:sligh txedm ed lgirra n l ‘Espagne ,Yidir:tin-na t zegli yi,usigh d ad dxedmagh tayed!

[2] ala,ala,tenna-yam yemm fkiyi d kan irrij,Davda :ax tura irrig –nwen,awi wagi I yammam!

					لباسها ووجهها من الجهة الجانبية .			
02	15ثا	لقطة متوسطة	عادية	بانوراما عمودية من فوق إلى تحت "وصفية "	تتمثل اللقطة في دافدا توصل الفتاة الصغيرة إلى الباب وترجع إلى قاعة الم ل والجو يشير إلى الليل وفجأة تلتفت إلى الباب بعد سماعها لطرق عليه.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	طرق الباب وحديث مشترك للرجال.
03	1 دقيقة و8ثا	لقطة متوسطة	عادية	عمودية ثم جانبية وصفية	تقدم اللقطة صورة دافدا تتجه لفتح الباب ليدخل كل من مقران،منّاش ويذير وعلى مقربة من هذا الباب تتواجد النساء يطبخن في أسقيف*يقف الجميع ليسلم على يذير – العائد من الغربة- ويسلم هذا الأخير بعدها على النساء.	لا توجد	قول منّاش:"هل علموك في م لك غلق الباب بذه الطريقة على الضيوف؟" دافدا:"لقد أفزعتني" يذير:"كيف حالكم،عزّي؟[1]"	أحاديث وكلام مختلط.
04	4ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة صورة مقران وأصدقائه يجلسون بجانب القائد أكلي في "أسرير".	لا توجد موسيقى	قول القائد:إيه،هذه الحرب لم تترك مجالا للتجارة"	أصوات وأحاديث مختلطة.
05	3ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة يذير يسلم على النساء بدء بعزي ثم أمها ثم كو وبعدها دافدا ،يفترق عنهن ويتوجه إلى	لا توجد موسيقى	يذير:"رغم أنم لم يقولوا لي عرفتك فأنت زوجة أكلي ،فهذا شيء ملحوظ فيك.	أحاديث مختلفة صوت هطول الأمطار.

*أسقيف أوasqif مكان في الم ل التقليدي القبائلي مخصص في الغالب للطبخ.

[1] Mennac: 3ni akka i msehfden ad tettared taggurt deg axxam n wen,Davda:tesxel3ed iyi!Yidir:amek I tettilim?,3zzi!

				الرجال.		عزي:"لقد أفزعني[1]"		
06	3ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة مّناش يوجه نظرة استهزاء إلى دافدا يظهر من رأسه إلى عنقه وجزء من كتفيه.	لا توجد	كلام مّناش:"هل بقي شيء من الطعام،يذير لم يتعش بعد؟[2]"	صوت الأمطار والمياه والرعد
07	4ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة عزي،دافدا وكو واقفات،عزي توجه نظرة تكمية وبعدها تمشي قليلا وتوجه يدها طلبا بتسخين العشاء.	لا توجد	قول مّناش:"إذا لم يبق سوف نذهب على الأقل للعشاء عند نانة مالحة" دافدا:"سخني له ما تبقى يا ّنا لتماس من فضلك[3]"	صوت الأمطار والمياه والرعد.
08	2ثا	لقطة أمريكية	عادية	ثابتة	يظهر في صورة امرأة من الجهة الخلفية تظهر من الرأس إلى الخصر وهي تمد يدها لإعداد الكسكس ويوجد فوقها مرتفع من الخشب يوضع فوقه العديد من الأواني الفخارية	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	صوت الأمطار والمياه والرعد
09	18ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	وصفية جانبية	تتمثل اللقطة في صورة دافدا تمد يدها لإحضار الكلأ للبقرة وعزي وكو تتوجهان إلى قاعة أخرى	لا توجد	لا يوجد تعليق	خوار البقرة أصوات متنوعة.

[1] xas aken ur yidennin ara d tamettut n wakli,iban fella-m!3ezzi,a yemma,yesxel3iyi!

[2] muqel muqel ma yella kra id yegran,yidir war3ad yecci!

[3] Mannec : nagh ma ulac ad n ughal gher nanna Malha !Davda:a nna Latmes sehmu asid kra ma yella deg la3nayam!

					وتتجه دافدا إلى أدينين وفي يدها الكلأ وتقدمه للبقرة .			
11	5ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	وصفية جانبية	تبدأ اللقطة بصورة عزي ومنّاش يتحاوران وتبدو عزي في هيئة تلومه.	لا يوجد	قول عزي:"توقف يا منّاش،يكفي،أرادت فقط أن تمدح سكان ثاسقة tasga*[1]"	صوت الأمطار والمياه والرعد.
12	7ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة عزي تقوم غاضبة من مكانا وتم بالخروج وجميع من في الدار ينظرون إليها ،تمسكها كو من ثوبا ولا تأبه با واللقطة تشير إلى جو الم ل.	لا توجد	صوت كو:"عزي[2]"	صوت الأمطار والمياه والرعد.
13	2ثا	لقطة قريبة من الصدر	عادية	ثابتة	تصور اللقطة أكلي ينظر من الجهة الجانبية ويظهر من رأسه إلى صدره وبجانبه اخوه مدور الذي ينظر إلى الجهة التي ينظر إليها.	لا توجد موسيقى	قول أكلي:"يكفي يا منّاش،إنا مسكينة لم تخطيء في شيئ [3]"	أصوات هطول الأمطار.

---

[1] d ayen tura a Mennac,wezzaf-ak,d acker kan i tebgha ad d cker sat n tasga !

Tasga*: قرية ذكرها مولود معمري في روايته .

[2] Ku:3ezzi!

[3] d ayen a Mennac,bezzaf fellak,meskint ,d acu i d ktexdem ,?

14	9ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة مقران ومنّاش جالسين وسط الجماعة ويكونان مع الآخرين حلقة دائرية يظهر منّاش في اللقطة وتبدو عليه علامات الغضب وبعد ذلك يهم بالرحيل ويده تشير إلى غضبه وردة فعله وعند وقوفه يبتسم أكلي ابتسامة استهزاء.	لا يوجد	صوت منّاش:"عزي وأمها تحت حمايتي ورعايتي لا أقبل أي تدخل من أحد في شؤونما[1]"	صوت الأمطار والمياه والرعد.
15	17ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	جانبية وصفية	تصور اللقطة صورة أم عزي جالسة ومقابلة ل "كو" بجانب الكانون أين يوجد قدر فوقه الكسكاس والعديد من الأواني،مثل الغربال،المصباح،تقوم بالإنصراف وترافقها إلى الباب دافدا وتغلق الباب من ورائها.	لا توجد	قول أم عزي:"دافدا:تعالي لتراقبي هذا القدر وأنا ألحق بعزي،فليس عندها سواي وهذا الشقي منّاش،لا أعرف ما الذي حصل له،دمتم بخير وأدام الله خيركم، دافدا:"لا شكر على واجب[2]"	صوت الأمطار والمياه والرعد

[1]3ezzi d yemmas s eddaw n le3naya-nnegh i llant,ur qeblegh had ad yemcawer fellas –ant!

[2]a davda,3eddi d a yelli gher teccuyt agi,nek ad d ruhegh ad d teb3egh 3ezzi,ala nek ay tes3a d wemcum agi n Mennac;wallah ma zrigh acu it yughen,a djighken d lehna ad yesdum rebbi lxir n wen !Davda:aha aha ulac ughlif"

18	8ثا	لقطة عادية	عادية	ثابتة	تصور اللقطة الرجال يتحدثون ومن ورائهم النساء يقمن بإعداد الطعام واللقطة تشير إلى الفصل بين النساء والرجال في العالم الأمازيغي.	لا توجد موسيقى	قول يذير:"تتكلمون كلكم عن التغيير الذي حدث لمّناش ،لكن ماهو سببه؟ قول مدور:"لا يوجد أي تغيير .	صوت الأمطار والمياه والرعد

- **المقطع السادس:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	**المؤثرات الصوتية**
01	3ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في رجل يقود المحراث وأمامه ثوران يمسك بالماعون وفي يده عصا يحرث به الأرض وخلف اللقطة يظهر منظر منطقة القبائل بطبيعتها الجبلية.	موسيقى هادئة لشريف خدّام.	لا يوجد تعليق	أصوات العصافير
02	3ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في يذير وموح يحرثان الأرض بالفأس وهما بالقرب من شجرة التين وتبدو التربة وعرة تحيط با العديد من الأشجار وأمامهما كلب نائم.	موسيقى هادئة لشريف خدّام	لا يوجد تعليق	أصوات العصافير والفأس يضرب الأرض.
03	1ثا	لقطة الجزء الصغير	غطسية	ثابتة	تتحدد اللقطة في عزي وأمها تغرسان البصل منحنيتين	موسيقى هادئة لشريف	لا يوجد تعليق	أصوات العصافير والفأس.

				وحولهما العديد من الأشجار واللقطة نوحي بأنما في تربة منحدرة.	خدّام			
04	7ثا	لقطة الجزء الصغير	غطسية	جانبية وصفية	تتحدد اللقطة في صورة مقران يربط الثوران ويضع عصاه في الأرض يمشل لشرب الماء من الجرة ويجدها فارغة ويوجد فوق غصن التين برنوسه ،تشير اللقطة إلى جو الحقل حيث تحيط به الأشجار منن الجهة التحتية.	موسيقى هادئة لشريف خدام	لا يوجد تعليق	أصوات العصافير والفأس
05	4ثا	لقطة الجزء الصغير	غطسية	ثابتة	يظهر في اللقطه عزي وأمها تغرسان البصل،تنظر عزي إلى فوق وأمها تتخدث إليها .	موسيقى هادئة لشريف خدام	أم عزي:"اذهبي يا عزي،اذهبي يا ابنتي احملي لهم القليل من الماء إنم يريدون الشرب[1]".	أصوات العصافير .
06	5ثا	لقطة الجزء الكبير	منخفضة	بانوراما عمودية وأفقية	يظهر في اللقطة منظر الحقل من الجهة الفوقية حيث يظهر على شكل مرتفع ،تتجول الكاميرا لاكتشاف المنظر بشكل أفقي حيث نجد البعض يحرثون بالفأس وآخزون بالثيران وفي الحقل العديد من الأشجار.	موسيقى هادئة لشريف خدام	لا يوجد تعليق	أصوات العصافير.

[1]ruh a 3ezzi ruh a yelli awiyasen cituh n waman I warrac ina atan bghan ad d swan!

07	37ثا ثا	لقطة متوسطة	غطسية	ثابتة	يظهر في اللقطة عزي تترك القادوم وتأخذ القربة بالقرب من الشجرة وتمشي من الجهة التحتية للحقل	موسيقى هادئة لشريف خدام	كلام يذير:"أسرعي بذلك الماء" عزي :"وأنت،ما الذي يمنعك من إحضاره؟[1]"	أصوات العصافير
08	8ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة يذير وموح يحرثان بالفأس ،يجلس يذير واضعا الفأس بين ركبتيه ويتقدم موح ليضع الفأس ويجلس هو أيضا.	موسيقى هادئة لشريف خدام	قول يذي:"يا لها من فتاة استثنائية[2]"	أصوات العصافير
09	5ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة يذير يشرب الماء من الجرة ويقدم هذه الأخيرة لعزي وهو يبتسم ويمسح فمه وعزي تمسك الجرة وتنظر إلى يذير مبتسمة وتقدم الجرة إلى موح.	موسيقى هادئة لشريف خدام	قول يذير:"شكرا يا عروس إله المطر ! عزي:"عروس أنزار،يال بعد هذا ! لو تعرف كم هي بعيدة تلك الأيام بالنسبة لي؟[3]"	أصوات الطيور.
10	26ثا	لقطة الجزء الصغير	غطسية	بانوراما دائرية ثم وصفية جانبية	تتمثل اللقطة في صورة عزي تصعد من الأسفل وفي يدها الجرة تحملها إلى مقران وتقدم له الماء ليشرب مبعدها تدور الكامرا لتصف المكان على اعتباره حقول جبلية حولها العديد من أشجار التين	موسيقى هادئة لشريف خدام	لا يوجد تعليق	أصوات العصافير .

[1]ghawel aghi d s wamen-nni !3ezzi: I kecc d acu Ik ixussen?

[2]yaxxi 3ezzi yaxxi;wahddes!

[3] sahhit a tislit n wanzer !Yidir :tislit n wanzer !ya hesra!lukan ad tezred achal I be3dit ussa-nni gher ghuri?

			والجو يوحي بالخريف لأن الأشجار عارية ،نجد أن مقران يجلس ليشرب من الجرة وتتقدم عزي حافية إلى القفة لتجمع القمح المتناثر على الأرض وتضعه داخلها.					
صوت العصافير والحيوانات.	لا يوجد تعليق	لا يوجد	تبدأ اللقطة مقران جالس على الأرض،يظهر من رأسه إلى صدره ،يلبس مظلته وينظر إلى الزاوية المقابلة له نظرة إعجاب.	ثابتة	عادية	لقطة مقربة إلى الصدر	0.5 ثا	11
صوتالعصافير.	عزي:"لا نبصر إلي هكذا [1]!"	موسيقى هادئة لشريف خدام	تصور اللقطة مقران يظهر من الجهة الخلفية وعزي أمامه منحنية تجمع القمح من الأرض وفي الزاوية الجانبية نجد المحراث والثورين ومن ورائها نجد البرنوس.	ثابتة	عادية	لقطة الجزء الصغير	3ثا	12
أصوات العصافير	قول مقران:"أظن أنني لست السبب في غضب مّناش في م ل أكلي ذلك اليوم[2]"	موسيقى هادئة لشريف خدام	تصور اللقطة مقران جالس ينظر إلى الزاوية المقابلة ومن ورائه يظهر الحقل	ثابتة	عادية	لقطة قريبة من الصدر	4ثا	13

[1] Ur yi d ttxedzir ara akka !

[2] nagh maci d nek Id sebba ifi yerfa Mennac deg axxam n wakli ?

14	6ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تصور اللقطة صورة عزي تجمع الحبوب وتضعها في السلة وتنظر إلى مقران المقابل لها في الجهة الأخرى ،تتحدث إليه ومن ورائها يظهر الثور.	موسيقى هادئة لشريف خدام	عزي:"من فضلك،لا تعاود نطق هذا الكلام[1] "	أصوات العصافير .
15	9ثا	لقطة مقربة من الصدر	عادية	ثابتة	تصور اللقطة مقران يتوسط اللقطة،يظهر من رأسه إلى صدره وهو لابس مظلته يتحدث ويوجه نظرته إلى الزاوية الجانبية ويبدو متحسرا ومن ورائه يظهر منظر الحقل بأشجاره.	موسيقى هادئة لشريف خدام	قول مقران:"لقد قلت لي أنك سمعت كلاما في العين،إنه كلام صحيح لكنني لن أبق هنا لمدة طويلة سوف ألتحق بالحرب اليوم أو غدا ،لا أدري هل سأجدك العام المقبل تنتظرين عودتي أم لا؟[2]"	أصوات العصافير.
16	7ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تصور اللقطة عزي من رأسها إلى عنقها وجزء من كتفها ومن ورائها الثيران وتتحدث وهي متحسرة.	موسيقى هادئة لشريف خدام	قول عزي:"هنالك العديد من الأشياء التي سوف تتبدل عند عودتك،من بينها نجد ثعساست،ثاسقة،دا فدا..[3]."	أصوات العصافير
17	2 ثا	لقطة قريبة من الصدر	عادية	ثابتة	تصور اللقطة مقران من رأسه إلى صدره يتوسط اللقطة	موسيقى هادئة لشريف	قول عزي:"ربما سوف أتبدل أنا أيضا أو ربما أنت	صوت الرجل يتحدث إلى الثيران.

[1]d le3naya inek bru i wawal agi ma ulac ughilif !

[2]ad d qqared sligh I lehdur d tala,ihi d tidett ak wayen I d qqaren;ma3na nek yr t3ettilegh ara ad d ruhegh gher lgirra,ass-a negh azekka,wissan ma ad kmidafegh aseggas nniden imi ara d ughalegh!

[3] imi ara d ughaled atas n lehwayadj ara ybedlen,Ta3essast,Tasga ;Davda.

				ويطأطئ رأسه تحسرا بكلام عزي.	خدام	الذي سوف يتغير[1]"	
18	13ثا	لقطة الجزء الصغير	غطسية	وصفية جانبية، بانوراما أفقية	تتحدد اللقطة في عزي تترك مكانا حافية وتأخذ الجرة بجانب مقران وتحملها في يديها إلى مّناش وتشير مشيتها إلى حزنا الشديد ،في منتصف الطريق تلتفت إلى الوراء وتقول كلاما لمقران وبعدها تواصل مشيتها لتقدم الماء إلى مّناش وهي تنتظر شربه واقفة وحافية الرجلين ومن أمامها المحراث الخشبي والثوران .	موسيقى هادئة لشريف خدّام.	قول عزي:"إيه،سوف تنسى تاسقة كذلك[2]"	أصوات العصافير

- **المقطع السابع:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	**المؤثرات الصوتية**
01	58ثا	لقطة الجزء الكبير	غطسية	بانوراما أفقية جانبية، وصفية نصف دائرية	تتمثل اللقطة في أشجار كثيرة للزيتون ومن فوقها الرجال ينفضون ،تتنقل الكامرا بصفة أفقية لاكتشاف المكان بصفة تدريجية ومن ثم	موسيقى هادئة لشريف خدّام.	لا يوجد تعليق	أصوات العصافير أصوات نفض الزيتون.

[1] nek nagh ahat kecc –ini akiya !
[2]ih ad t ttud ula d tasga !

				تقوية عنصر التشويق ليظهر العديد من الأفرااد الذين يقومون بجمع الزيتون ويكشف هذا عن منظر طبيعي جميل.				
02	4ثا	لقطة الجزء الكبير	غطسية	ثابتة	تتمثل اللقطة في العديد من النساء وبعض الرجال يجمعون الزيتوم من الأرض وآخرون يقطفونه من الأغصان القريبة واللقطة بعيدة ومن خلفها العديد من أشجار الزيتون.	موسيقى هادئة لشريف خدّام	لا يوجد تعليق	أصوات العصافير ونفض الزيتون.
03	2ثا	لقطة الجزء الصغير	غطسية	ثابتة	تتحدد اللقطة في العديد من النساء يقمن بجمع الزيتون وعلى الأرض العديد من القفف التي يوضع فيها الزيتون وهنا يتشكل منظر جني الزيتون وفي الخلفية العديد من أشجاره.	موسيقى هادئة لشريف خدّام	لا يوجد تعليق	أصوات العصافير ونفض الزيتون.
04	4ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في صورة امرأة مسنة جالسة على ركبتيها وأمامها كمية معتبرة من الزيتون تقوم بتنقيتها	موسيقى هادئة ل شريف خدّام	لا يوجد تعليق	أصوات العصافير

05	1ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تتحدد اللقطة في صورة رجل كبير في السن مستلقي على جنبه يلبس قشابيته وفي يده عصا وخلف هذا الرجل السارح في تفكيره امرأة منحنية تجني الزيتون .	موسيقى هادئة لشريف خدام	لا يوجد تعليق	أصوات العصافير
06	3ثا	لقطة قريبة جدا	غطسية	ثابتة	يظهر في اللقطة يدا عزي وهي تجمع الزيتون من الأرض وبجانبها أيدي أخرى ل كو وأمامهما سلة يوضع فيها الزيتون وتلبس عزي سوارا من الفضة.	موسيقى هادئة لشريف خدام	قول كو:"يال نعومة أصابعك يا عزي ! إنا شبيهة بأصابع الملائكة ماهي الوصفة التي تستعملينها ليصبحا بمثل هذه النعومة؟[1]"	أصوات العصافير وأشويق جني الزيتون .
07	4ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة عجوز عزي منحنية تجمع الزيتون وبجانبها امرأة أخرى تقوم بنفس المهمة صورت عجوز عزي من الزاويىة الجانبية ومن ورائها يتبين جو الغابة وبالقرب من العجوز جذع شجرة.	موسيقى هادئة لشريف خدام	كلام المرأة المسنة:"لو كان الأمر في يدي لكانت الملائكة في أحشائها لا في أصابع يديها[2]"	أصوات العصافير

[1] aya a3ezzi !idudan-inem am wigad n lmalayekkat,akek is ntxedmed alaremmi fghen akka ?

[2] ah ah amer d lebghiw lmalayekkat n idudan ad d ilint d t3ebbut !

08	2ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة صورة عزي تظهر من رأسها إلى صدرها وتوجه نظرتا إلى الأعلى وبجانبها أم زوجها ومن خلفها العديد من الحقول.	موسيقى هادئة لشريف خدام	لا يوجد تعليق	أصوات العصافير الغنم أشويق جني الزيتون
09	1ثا	لقطة الجزء الصغير	منخفضة	ثابتة	تقدم اللقطة صورة مقران فوق الشجرة ينفض الزيتون وينظر إلى الأسفل.	موسيقى هادئة لشريف خدام	لا يوجد تعليق	أصوات الطيور. العصافير والغنم
10	1ثا	لقطة قريبة من الصدر	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في صورة عزي من رأسها إلى صدرها تطأطئ رأسها والحزن والقلق بادي في وجهها.	موسيقى هادئة لشريف خدام	لا يوجد تعليق	أصوات العصافير أحاديث مختلفة للنساء .
11	4ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة والد مقران يلبس برنوسا أبيضا ويمشي في الحقل وفي يده العصا وفي اليد الأخرى يمسك حبة الزيتون،يتحدث إلى النساء وفي الخلفية العديد من النساء ينتظمن في جماعات ولكل واحدة منهن عملها الخاص با،منهن من يجمع الزيتون وأخريات يقمن بتنقيته.	لا يوجد	قول الشيخ:"ليكن الله في العون[1]"	صوت العصافير والحيوانات.

[1]rebbi ad i3in !

12	3ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تصور اللقطة والد مقران من رأسه إلى صدره يتحدث وعينيه تنظران إلى يده وفي الخلف منظر جني الزيتون حيث تمر فتاتين تحملان السلال على ظهرهما وآخرون يجمعون الحبات.	لا توجد موسيقى	قول الشيخ:"هل رأيتن هذه الحبات ،في ظاهره يبدو جافا،لكنني لو ضغطت عليه بين يدي اكتشفت لأن في داخله الكثير من الزيت[1]"	صوتالعصافير.
13	2ثا	لقطة قريبة من الصدر	عادية	ثابتة	تصور اللقطة أم مقران تجمع الزيتون وهي منحنية ومن ورائها العديد من الأشجار.	لا توجد موسيقى	قول المرأة المسنة:"إيه إيه"	أصوات العصافير الماعز أغاني أشويق.
14	8ثا	لقطة قريبة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تصور اللقطة والد مقران يتوسط اللقطة ويظهر من رأسه إلى صدره ومن خلفه منظر جني الزيتون حيث أن لكل واحد عمله الخاص به،يتحدث هذا الأخير ويوجه رأسه إلى الجهة اليمنى وبعدها يوجه رأسه إلى السماء وي له إلى الأرض ويتوجه إلى الجهة اليسرى.	لا توجد موسيقى.	قول الشيخ:"يكفينا ضغينة،ليس في حقنا قول شيء أمام نقمة الله سبحانه ،أتمنى أن يكون العام المقبل أفضل من العام الماضي،وأن يرزقنا الله بما يفرح الحقول والبساتين[2] "	أصوات العصافير الأغنام وأشويق النساء .

---

[1]twalam a3eqqa- agi ?s ufella yettbin yeqqur,ma zmaght ger ifassen –iw,d axel yeccur d zzit !

[2] a berka –ayagh tusmi ula had ur yenni s nneqma n sidna rebbi,n callah aseggas –a axir n iseggasen i3eddan;ma urezqaghi d rebbi s wayen isi ara ferhen inurar!

15	7ثا	لقطة الجزء الصغير	عمودية	ثابتة	تصور اللقطة الشيخ يغادر جو جني الزيتون ويتوجه إلى مكان عصره ومن خلفه يظهر الحمار والنساء يجمعن الزيتون ويغنين وبعدها تتنقل الكاميرا إلى فوق لتصور لنا مقران ينفض الزيتون فوق الشجرة.	موسيقى هادئة لشريف خدام	قول الشيخ:"سوف أتفقّد المعصرة" المرأة العجوز:" تعال من فضلك يا ولدي انفض لي هذا الغصن[1]"	أصوات العصافير. نفض الزيتون الأغاني النسوية.

- **المقطع الثامن:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	**المؤثرات الصوتية**
01	20ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	جانبية صفية .	تتمثل اللقطة في رجل يلبس برنوسا أبيضا ويمشي إلى الجهة الأمامية بجانب معصرة الزيتون التقليدية،وتسمح اللقطة بمشاهدة العديد من العناصر الطبيعية مثل الجبال المكسوة بالثلوج،بالقرب من هذه المعصرة يوجد الرجال يتسامرون وكميات كثيرة من الزيتون تم تعريضها للشمس ومظهر نقل	لا توجد موسيقى	صوت الرجل:"السلام عليكم"الرجال:" وعليكم السلام" المرأة القادمة:"من فضلك،مري علي هذا المساء لإنهاء عملية نسج البرنوس" المرأة الأخرى:"لا لاتلوميني،أرجوك يا أختي،فأنا مشغولة الليلة"	صوت دوران غراف المعصرة.

---
[1] ad d ruhegh ad d wdegh alamma d tassirt,3eddid a mmi deg la3naya k mur d zwid tasetta agini!

			هذه الكميات من قبل النساء من الحقول إلى المعصرة عبر السلال الكبيرة الحجم.					
02	1ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في أكلي واقف وفي يده كراسة صغيرة وقلم يدون به كمية الزيتون ومن أمامه تظهر امرأتان تسكبان الزيتون من السلال الكبيرة إلى الأرض أين يتم قياسه،وهو عبارة عن دائرة مكونة من الزيتون في وسطها عصا يساق با وخلف هذه العديد من الأحجار الكبيرة	لا يوجد	صوت الرجل:"أكلي،أكلي"	صوت عّرّاف المعصرة.
03	4ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تتحدد اللقطة في العديد من النساء من الشخصيات منها امرأتين واحدة واضعة على ظهرها سلة الزيتون وأخرى تحاول مساعدتا في إنزالها ،وبجانب الفتاة التي تحمل السلة رجل واقف ينظر إلى الجهة المقابلة وهو لابس البرنوس ومن خلفه شخصان يتسامران	لا يوجد	صوت المرأة:"أعرف أنني لا أستطيع الإعتماد عليك " صوت الرجل:"من فضلك،أنا في حاجة إليك" صوت أكلي:ها أنذا آت إليك"[1]	صوت المعصرة تدور.

[1] ah bbuh zrigh ur zmiregh ara ad tteklagh fellam !l'homme:ila3naya k uhladjagh k. Akli:aqliyin!

				جالسين وفي خلفية اللقطة منظر طبيعي خلاب.				
04	1ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في العديد من السكان ينظمون زيتونم في المكان الخاص بم ومن حولهم نجد منظر الجبال.	لا توجد	لا يوجد تعليق	أصوات مختلطة لأحاديث الأفراد.
05	59ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما أمامية	تتحدد اللقطة في صورة أكلي يتقدم إلى زوج كو ،يبدو هذا الأخير قلقا وخجولا يتحدث إلى القائد بعد تردد شديد ومن خلفه تظهر العديد من الأشجار وحركات يده تشير إلى قلقه وبعد ذلك يغادر أكلي المكان.	لا توجد موسيقى	حديث زوج كو:"لا ألقى ماذا أقول لك يا أكلي،لقد أنجبت كو طفلا " لأكلي:"مباركا عليك" زوج كو:"تقول مبروك؟والله يشهد أنني وبسبب عدم امتلاكي ما أدفعه للقابلة،لم أقم باستدعائها،وأنت تعرف أن المرأة في هذه الحالة تحتاج للأكل كي تستعيد صحتها،أقرضني البعض من المال وسوف أرجعها لك بعد الإنتهاء	تتمثل الأصوات في النساء،المعصرة،العصافير ،الحمار.

							من جني الزيتون.[1] ".	
06	5ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة أكلي يأخذ محفظة جديدة ويتوجه إلى الجهة اليمنى ويبحث فيها ومن أمامه تظهر شجرة البلوط ومن خلفه معصرة الزيتون تدور بالحصان،وخلفه توجد الجبال مكسوة بالثلوج.	لا توجد	لا توجد	نيق الحمار
07	15ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة ثم بانوراما أمامية	يظهر في اللقطة أكلي يتقدم إلى زوج كو ويقدم له مبلغا من المال على شكل ثلاث ورقات نقدية وبعد هذا يبتعد عنه زوج كو وينظر إليه نظرة حقد وكره وينظر إلى المبلغ المقدم له ويبصق فيه في غضب وفي خافية هذه اللقطة أشجار الزيتون.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	صوت المعصرة وزقزقة العصافير.
08	7ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	تقدم اللقطة أكلي واقف أمام معصرة عصر الزيتون ويتقدم هذا الأخير ليصل إلى الشيخين الذين	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	نفس الأصوات السابقة

[1] d acu ara k dinigh a yakli,ula d ku d ighen attan assa-gi yerna ghuri waqcic,AkliMkulci mebruk!,mebruk! Ajma3liman deg akken-nni ulac acu ara s fkegh I nna ghle ma ggight-id s axxam,yerna tezti d tinifrit ilaq as s wacu ara t bed!aha tura, redliyi d kra n yedrimen ,mi ifukagh lqed n uzemmur tawites s yenna!

				يتسامران معا وخلف اللقطة العديد من المناظر الخلابة للجبال والثلوج ،يتوقف هذا الأخير لينظر إلى الشيخين.				

- **المقطع التاسع:**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	المؤثرات الصوتية
شريط الصورة						**شريط الصوت**		
01	10ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة .	تتمثل اللقطة عزي ت ل من ثغرفتس وتتوجه إلى السرير المتواجد في تاسقة أين ينام مقران،وفي خلفية اللقطة العديد من رموز الديكور الأمازيغي الداخلي للبيت ونفسه الشيء الذي يظهر على خيوط البيت.	لا توجد موسيقى	صوت يذير يصرخ. عزي توقض مقران:"مقران،يا مقران"	أصوات الليل المختلفة.
02	4ثا	لقطة قريبة	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في عزي تظهر من الجهة الفوقية من رأسها إلى كتفها تحاول أن توقظ مقران وتدور ليظهر وجهها الذي يبدو عليه القلق والحيرة .في خلفية اللقطة نلاحظ العديد من رموز التزيين الداخلي للم ل التقليدي القبائلي.	لا يوجد	صوت يذير يصرخ"	نباح الكلب.أصوات العصافير الليلية

03	34ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	تتحدد اللقطة في عزي بالقرب من سرير زوجها تلبس حزامها وغطاءها وتتوجه إلى الطاولة بحذر أين تأخذ المصباح التقليدي وتضعه خلف الباب ومن ثم تخرج بحذر ويظهر في تنقلها التزيين الداخلي للمـ ل التقليدي القبائلي.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	نباح الكلب والأصوات الليلية.
04	8 ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تتحدد اللقطة في مقران نائم وغطاؤه مصنوع من الصوف ومزركش بالزخرفة الممارسة على النسيج في منطقة القبائل وفي خلفية اللقطة تظهر العديد من رموز التزيين الداخلي للمـ ل التقليدي القبائلي.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	لا يوجد ضجيج
05	13ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة ثم وصفية جانبية	تتمثل اللقطة في عزي تطرق الباب والوقت يشير إلى الليل وتنادي أم زوجها –يما مالحا- لكن الباب لا يفتح تحتار وتحاول العودة وتفاجأ بباب يفتح بشدة .	لا توجد موسيقى	قول عزي:يما مالحا،يما مالحا صراخ يذير.	طرق الباب صراخ يذير أصوات الليل نباح الكلب صوت الباب يفتح.
06	13ثا	لقطة الجزء	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في عزي تفاجأ بخروج أم زوجها	لا توجد	أم مقران:"أهو ،أهو !	صراخ يذير أصوات الليل

		الصغير			وملامح الفزع بادية عليها ،وغضب المرأة على الخروج في هذا الوقت المتأخر وجرها إلى الم ل وهي تلومها.		عزي:"إنه يذير[1]". أم مقران:"ماذا تفعلين هنا؟[2]". عزي:"إنه يذير،سمعته يبكي . أم مقران:"أسكتي ،لا تكذبي علي[3]" عزي:"اسمعيه،اسمعيه[4]"أم مقران:"قلت لك ماذا تفعلين هنالا تكذبي علي؟[5]" عزي:"اسمعيه،ألا تصدقينني؟[6]" مقران ،آهو !	نباح الكلب
07	7ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	وص فية بانورا ما جانبية	تتحدد اللقطة في مقران يستيقظ من فراشه متعجبا وتدخل أمه التي تصرخ وأمامها عزي التي تبكي بينما تتحدث المرأة بصوت مرتفع.	لا توجد موسيقى	مقران،تعالى لترى تعال [7]!	صراخ يذير أصوات الليل نباح الكلب
08	3ثا	لقطة قريبة	الـال والـال المقابل	ثابتة	يظهر في اللقطة أم مقران تتحدث مع مقران وهي واقفة في الجهة المقابلة له.	لا توجد	مقران:"ماذا،ماذا حصل؟ أم مقران:"خرجت إلى الخارج في مثلهذا الوقت المتأخر وأنت لا	نباح الكلاب

[1]d yidir !

[2] a cu it xedmed d agi ?

[3]cct ur skiddib ara felli !

[4]slas slas,Yettru !

[5] nnigham d acu it xedmed d agi,ur skiddib ara felli?

[6] slas ur tumined ara !

[7]a Meqran,iyyafg,iyyagh ad twalid !i yyah!

							تعرف هذا !أنت مغمض العينين[1]"	
09	3ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	الـالـ والـالـ المقابل	ثابتة	يظهر في اللقطة مقران يظهر من رأسه إلى صدره يتحدث إلى أمه المقابلة له وتبدو عليع علامات الغضب.	لا توجد موسيقى	مقران:"اهدئي الآن ، و قولي لي ماذا ارتكبت"[2].	لا يوجد ضجيج
10	5ثا	لقطة قريبة	الـالـ والـالـ المقابل	ثابتة	يظهر في هذه اللقطةنفس ما يظهر في اللقطة السابقة لكن أم مقران في هذه اللقطة ترفع يديها وملامح الغضب بادية على وجهها.	لا توجد موسيقى	قول أم مقران:"كيف تطلب مني الهدوء ،وأي هدوء بقي يا بني؟وكيف تتصور مني أن أهدأ بعد خروجها إلى الخارج في وقت كهذا؟[3]"	نفس الأصوات السابقة

[1]Maqran :d acu d acu i yedran ?Malha:a kka ymira d barra kecc ettsed,qnent wallen inek!
[2]s la3qel tura,ini yid d'acu it xdem.
[3]d acu n la3qel i d yegaran a mmi,d acu n la3qel id yegran !tamattut ara y qqimen wahdes d barra,akka ymira,yegrad la3qel ?

11	31ثا	لقطة الجزء الصغير	الال والال المقابل	بانوراما دائرية وصفية	تتمثل اللقطة في عزي ومقران متقابلين تتكلم عزي مع مقران وهي باكية تدور اللقطة لتظهر عزي مقابلة لمقران الذي ظهر فيه جزء من رأسه وهي تبكي .	موسيقى هادئة لشريف خدام	عزي:"الناس كلهم يتحدثون عن الحرب،ولانت سوف تلتحق با وأرى أنه من الأفضل لي الذهاب من هنا أنا أيضا ،بالنسبة لي،كل يوم أدعو الله لأن أرزق بطفل يضمن بقاء اسم ابن مالحة لكي تفرح من أعماق قلبها وهي لا تتوقف الحديث عن الأطفال وأنا لست الله لأحقق هذا،وأرى أنه من الأحسن لي الذهاب هكذا[1] .	لا يوجد ضجيج

[1]3ezzi :medden ak hedren ghef lgirra,kecc ad truhed ula d nek ad druhegh axir iyi,nekkini kul as d 33ugh rebbi qqaregh as herzes mmis I Malha,I waken ad tefreh deg ul is.nettat ala theddar ghf ddarya nek maci d rebbi I yelligh,yerna ma d felli ad d ruhegh axir akka.

- **المقطع العاشر:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	**المؤثرات الصوتية**
01	4ثا	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة .	تتمثل اللقطة في معصرة الزيتون أين ينشط العديد بعصر الزيتون وقبل الوصول إلى هذه المعصرة توجد العديد من الصخور في مكان المعصرة يوجد حصان وفي الخلفية جبال مكسوة بالثلوج.	لا توجد موسيقى	صوت يذير يصرخ. عزي توقض مقران:"مقران،يا مقران"	أصوات مختلطة نيق الحمار
02	12ثا	لقطة الجزء الصغير	تحتية	ثابتة	تتمثل اللقطة في مقران يـ ل من المنحدر الذي تتواجد فيه معصرة عصر الزيتون ميدير هذه المعصرة رجل سيتخرج الزيت ومن جانبه أكلي يحسب في كراس خاص يتوجه مقران إلى ظهر الحصان ويتكئ عليه.	لا توجد موسيقى	قول أحدهم:"يا موح" موح:"ماذا؟" الأول:"تقول لي "أنعم أدادّا*"،اذهب ألى الـ ل لتحضر لي الأكل . قول مقران:" كيف يستطيع الأفراد تمييز زيتونم " أكلي:"لا أستطيع تمييزه رغم تدويني له[1]"	صوت الرجل يطلب من الحمار الحركة
03	7ثا	لقطة	عادية	ثابتة	تتمثل اللقة في صورة	لا توجد	لا يوجد تعليق	صوت

*انعم أ ددّا an3em a dadda كلمة تقال للكبار عند الإجابة لندائهم،دلالة على الإحترام والتقدير،ومن المنافي للآداب عدم النطق بها.

[1] a Muh !a Muh,d acu !an3em a dada ara d inid a bu waxlul ,ruh tarn s axxam awiyi d a3win!Meqrane:wissan amek I 3eqlen madden azemmur n sen?Akli: xas akka ttarughten ur iban wara.

		متوسطة			امرأة كبيرة في السن جالسة وفي يدها غرّاف كبير مصنوع من الخشب وأمامها أشبيلي*.	موسيقى		المعصرة
04	4ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يظهر في اللقطة مقران يتكئ على الحصان بالقرب من معصرة الزيتون،ينظر إلى أكلي ويظهر من هذا الأخير رأسه وكتفيه ويحيط بما العديد من الجبال المكسوة بالثلوج.	لا توجد موسيقى	قول مقران:"قلت لك أنني أريد أن أزور سيدس عبد الرحمان أنا وعزي" أكلي:"لقد درست،أتيت من بوردو،ستصبح محاميا،ومازلت تفكر في مثل هذه الأساطير [1]!	نفس الأصوات السابقة
05	11	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة	تتحدد اللقطة صورة مقران من رأسه إلى صدره يتكئ بيده على ظهر الحصان وفي كتفه الأخرى برنوسه وبجانب الحصان الصخرة الدائرية التي يعصر بها الزيتون*.	لا توجد موسيقى	قول مقران:"أردت فقط أن أقوم بإرضاء أمي وإسكاتنا لكي تعم الراحة في الـ ل،وأرى أن دافدا أيضا في حاجة إلى ذرية تملأ م لها"[2]	نفس الضجيج

* أشبيلي acbayli:جمعه إشبيليان،icban،مصنوع من الفخار يحفض فيه الزيت.

[1] teghrid,tusid d si Bordeaux ad tughled d l'avocat,djuzentek timucuha am ti !

* تسمى في القبائلية ب "أغرف ن تسّيرث"*agharef n tessirt

[2] a wlidi,d aste3mel kan s la3dil ad d ghli cit n lahna deg axxam .yerna ula d Davda amer i tufa ad ye3mer w axxam – is !

- **المقطع الحادي عشر:**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	المؤثرات الصوتية
شريط الصورة						**شريط الصوت**		
01	13ثا	لقطة متوسطة	عادية	وصفية جانبية	تتمثل اللقطة في في مجموعة من الرجال واقفون على مدخل الم ل وهم يلبسون البرانس،يتقدمون بانتظام إلى الداخل والجو يشير إلى الحزن أين تتواجد النساء يبكين.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	**الأغاني الشعبية الحزينة الخاصة بمناسبات الموت***
02	4ثا	لقطة قريبة	غطسية	ثابتة	تتمثل اللقطة في طفل نائم في هيئة ميت يظهر رأسه مغطى بالكفن ومن حوله تتواجد العديد من النساء وهن جالسات.	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	**غناء نسوي خاص بالجنائز**
03	1ثا	لقطة مقربة إلى الصدر	عادية	ثابتة عمودية	تتمثل اللقطة في صورة امرأتين جالستين على مقربة من رأس الطفل الميت ،تعلو اللقطة لتظهران	أغاني"أو برا"طاوس عمروش* "	لا يوجد تعليق	**أغاني الجنازة**

---

*يسمى ب تسذكير نلخلات للمزيد من المعلومات،أنظر الجزء الخاص بالتراث الشفوي القبائلي ورمزيته .

***طاوس عمروش**:اسمها الكامل**Marie –Louis Taous Amrouche**:أديبو وكاتبة جزائرية ذات أصول أمازيغية وهي من بين أهم الأديبات الجزائريات اللواتي فتحن أبواب الإبداع الأدبي النسوي،نجدها في نفس الوقت مغنية مشهورة بنقلها للثقافة الأمازيغية عبر اللحن والأداء الصوتي المميز،ولدت طاوس عمروش في تونس يوم 4 مارس 0913 وتوفيت يوم 2 أفريل في باريس ومن لأشهر ما خلّفته نجد:"Jacinthe noire,ungal 1947 ،L'amant ،rues des tambourins,ungal 1969 imaginaires,ungagal ghef yiman-is 1975 ،timucuha d isefra1966 ,le grain magique.عائلتها كلها من الأدباء حيث أنا ابنة فاطمة نثمنصور عمروش وهي أول امرأة جزائرية وقبائلية دونت حياتا في مجلد وأخت الكاتب Jean El Muhub Amrouche "1906 /1962".

					من صدرهما إلى رأسهما تنظران إلى الطفل وهما تبكيان ترفع الأم يديها وتنظر إلى السماء وهي تتلفظ شيئا ما.			
04	13ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في صورة الرجال ينحنون لرفع الميت وتقف النساء وهن يرددن الأغاني الجنائزية باكيات.	أوبرا طاوس عمروش	لا يوجد تعليق	**لا يوجد ضجيج**
5	6ثا	لقطة مقربة إلى الخصر	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في صورة مقران الذي ينظر إلى الميت بصدد دفنه في أدينين متحسرا وبجانبه امرأة عجوز تبكي.	أوبرا طاوس عمروش	لا يوجد تعليق	**لا يوجد ضجيج**

- **المقطع الثاني عشر:**

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	**المؤثرات الصوتية**
01	13ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	وصفية أفقية جانبية	تتمثل اللقطة في عزي داخل العين * تنظر إلى مقران الذي يقف على مدخل المكان وترب منه لتأخذ لباسا لتعصره وتأخذ الألبسة وتم بالخروج من المكان.	موسيقى هادئة لشريف خدّام.	لا يوجد تعليق	**لا يوجد ضجيج**
02	2ثا	لقطة	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في عزي	موسيقى	لا يوجد تعليق	**لا يوجد**

* تسمى في القبائلية ب ثالة وهو مكان تجمع النساء ،مورد مائي تغسل فيه الملابس ويجلب منه الماء وله العديد من الدلالات الرمزية ومن بينها القدسية ويعد مكان الإتصال بين النساء وتبادل الحكايات .

ضجيج		هادئة لشريف خدّام.	على مدخل ثالة في يديها الألبسة تنظر إلى مقران وفي نظرتا الكثير من الحزن والألم .			مقربة إلى الصدر		
لا يوجد ضجيج	لا بد من ذكر دلالات الصمت ورمزيته في الإتصال	موسيقى هادئة لشريف خدّام.	تتمثل اللقطة في مقران واقف وفي يده العصا وهو مرتدي برنوسه وينظر إلى عزي الواقفة على مدخل البيت وتظهر الأرضية المغطاة بالعديد من الثلوج وفي اللقطة خلفية خاصة تتمثل في منظر الجبال.	ثابتة	عادية	لقطة الجزء الصغير	2ثا	03
لا يوجد ضجيج	لا يوجد تعليق	موسيقى هادئة لشريف خدّام.	تتمثل اللقطة في صورة عزي على مدخل ثالة في يديها الألبسة تنظر إلى مقران نظرة حزن وقلق.	ثابتة	عادية	لقطة مقربة إلى الصدر	1ثا	04
لا يوجد ضجيج	لا يوجد تعليق	موسيقى هادئة لشريف خدّام.	تتمثل اللقطة في صورة مقران يظهر من رأسه إلى صدره وينظر إلى عزي نظرة شوق وحزن .	ثابتة	عادية	لقطة مقربة إلى الصدر	2ثا	05
لا يوجد ضجيج	لا يوجد تعليق	موسيقى هادئة لشريف خدّام.	تتمثل اللقطة في صورة مقران الذي يحاول الإقتراب من عزي لكن هذه الأخيرة تدخل بسرعة داخل ثالة.	ثابتة	عادية	لقطة الجزء الصغير	4ثا	06
لا يوجد	لاوجد تعليق	موسيقى	تتمثل اللقطة في	ثابتة	عادية	لقطة	45ثا	07

		الجزء الصغير			مقران ينظر إلى المدخل نظرة تحسر ثم ينصرف ليصعد مكانا مرتفعا ومن هنالك تـ ل امرأة وعلى ظهرها الجرة وتحييه لكنه يواصل سيره من دون الإجابة عليها ،المرأة تتقدم لملء الجرة ويظهر جزء من مبنى العين على اعتباره دارا مبنية بالحجر .	هادئة لشريف خدّام.		**ضجيج**
08	10ثا	لقطة روائية في غير موضعها .	أمامية	ثابتة	تتمثل اللقطة في صورة عزي قادمة من بعيد وعلى رأسها جرة متوسطة الحجم مملوءة بالماء من ورائها تظهر العديد من الجبال مليءة بالثلوج،في الجهة العلوية لها مـ ل تقليدي وفي الأمام مجموعة من الرجال جالسين في ثاجمعث وهي مكان خاص بتجمّع رجال القرية.	موسيقى هادئة لشريف خدّام	قول عزي:"أعرف أنك سوف تذهب للحرب،أنا طردت من الـ ل،لكن لا يهم المهم أن تبقى بخير.	**لا توجد**
09	3ثا	لقطة روائية في غير موضعها	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في عزي من رأسها إلى صدرها واقفة تنظر إلى الجهة المقابلة وعلى رأسها الجرة المملوءة بالماء.	موسيقى هادئة لشريف خدّام.	قول عزي:"أدعو كل يوم قبل نومي أن يحفظ الله ابن مالحة وأن تعود بخير،أما الأطفال فلا نفع من وجودهم وأنت	**لا يوجد ضجيج**

						غائب".		

- **المقطع الثالث عشر:**

رقم اللقطة	مدة اللقطة	نوع اللقطة	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى الموظفة	التعليق والحوار	المؤثرات الصوتية
شريط الصورة						شريط الصوت		
01	دقيقة و3ثا	لقطة الجزء الصغير	عادية	وصفية أفقية دائرية	تتمثل اللقطة في امرأة عجوز تضع طفلا في المهد المعلق بجانبها وهي جالسة على ركبتيها وأمامها طفل صغير جالس بالقرب من مائدة صغيرة فوق المائدة كراس يكتب عليه تدور الكاميرا لتظهر رجلا جالسا في مرتفع صغير وبالقرب من رجليه قصعة صغيرة يأكل منها ومن ورائه تظهر مكان أكل الحيوانات يظهر من خلاله الماعز وتدور الكاميرا لتصور امرأة تسكب الماء من واحدة من الجرتين المتواجدتين في هذا المكان داخا جرة صغيرة.	لا توجد موسيقى	الأم:"ليحفظ الله ابني" الطفل"يا أبي،كم تساوي 13+7". الأب :"عشرين يا ابني عشرين".	**بكاء الطفل وصوت الماعز**
02	15ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة صورة الرجل جالس وزوجته تضع الماء بجانبه ثم تنصرف ويرفع الملعقة،يتحسر ثم يضعها ينظر إلى	لا توجد موسيقى	لا يوجد تعليق	**لا يوجد ضجيج**

					زوجته ثم أمه وكأنه يريد قول شيء ما.			
03	5ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في الجدة تحرك وتز المهد منومة الطفل وفي الخلفية كلا من الجرة الكبيرة التي يحفظ فيها الزيت*،المخابي*،المصباح التقليدي القبائلي.	لا توجد موسيقى	الرجل:"أمي" الأم"اه"	**لا يوجد ضجيج**
04	5ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في صورة الرجل يظهر كما في اللقطة الثانية لكنه يتكلن ويديه متشابكتين.	لا توجد موسيقى	الرجل:"إذا ذهبت إلى حقل الزيتون والتقيت ب القائد أو بأحد أولاده،أنزلي عينيك عنهم ومري مواصلة طريقك"	**لا يوجد ضجيج**
05	15ثا	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	تتمثل اللقطة في صورة المرأة المسنة تز المهد وهي تتحدث في حزن وألم .	لا توجد موسيقى	قول المرأة المسنة:اذهبي يا أشجار الزيتون،اذهبي،سوف تبدلن الأهل يا بناتي،سوف تتركنني مثلما تركتكنّ،هذه الدنيا فانية لا تدوم غرست منذ تربيتي لابراهيم،وكانت غلتها كبيرة،ويقول لي زوجي رحمه الله	**لا يوجد ضجيج**

*أشبيليacayli :جرة كبيرة مصوعة من الفخار يحفظ فيها الزيت.

* Takufit:جرة كبيرة مصنوعة من الطين ولا يتم طبخها،يحفظ فيها الحبوب والتين الجاف.

							أن هذه الأشجار تشبهني،لكنه الآن رحل،الأشجار رحلت،وربما سوف أذهب أنا أيضا"هكذا هي الحياة.	

VI-4-2- القراءة التعيينية لفيلم الربوة المنسية

- **المقطع الأول:**

يستهل المخرج مقطعه هذا بلقطة وصفية للجزء الصغير، من خلالها يصف وعبر زاوية غطسية عادية أحداثا وقعت في الجو الخارج،، تتمثل في موح المتواجد في أرض تحت الجبل يحرثها بثوران ،يسير خلفهما وفجأة يرفع رأسه إلى الأعلى.وعلى نفس وتيرة اللقطات يواصل وصفه لهذا الجو العام والذي فيه يقدم لنا أحد أبطال الفيلم"مقران"،الطالب الجامعي العائد من فرنسا ،لكنه في هذه اللقطة الثانية ذات الحركة الوصفية الجانبية يظهر لنا شخصية أخرى وهي موح يترك المحراث ويجري في مسار جانبي.

على نفس المسار ينقل الكاميرا ليظهر لنا مقران يرفع الحقيبة ،يحملها بيده ويمشي باتجاه النافذة، يمد يده إلى إناء "ثقروشث "،يحمل هذا الأخير ويتجه لمكان يجلس فيه ليشرب، وعلى نفس النمط من اللقطات يركز على مقران وهو يشرب من القلة جالسا.

لم يبق في هذا الوصف للمحيط والديكور الذي تتواجد فيه الشخصيات المهمة،بل تعمد الإقتراب إلى هذه الشخصيات،تجسد هذا في اللقطة الأمريكية ،والتي ركز بزاوية عادية ثابتة على شخصية مقران مبتسم يقف ليسلم على" **موح** "بحرارة ،ويرفع **القلة** ويتوجهان معا إلى الصخور وفي يد موح قبعته .يتعمق أكثر في الأحداث من خلال اللقطة المتوسطة ،والتنقل الجانبي والصفي ،والذي عبره يظهر لنا "**مقران**"يمشي ووراءه "**موح**"،يجلسان معا وفي يد مقران القلة ويد موح القبعة ،لم يكن" عبد الرحمن بوقرموح" في حاجة إلى إدراج الموسيقى طوال هذه اللقطات.

لكنه تعمد في وصف للجزء الصغير عبر زاوية عادية ثابتة ،إدراج موسيقى هادئة تتمثل في رنات مزمار الرعاة وهذا لوصف الجو الفيلمي الذي يجلس فيه مقران بجانب موح، يسرد له ما فاته من أخبار عن قريته،نوّع في نمط اللقطات فاستعمل النفسية المقربة للإقتراب من الإيماءات المرافقة للحوار بين الشخصين، شأن ذلك شأن اللقطة المقربة التي يظهر فيها موح جالسا ،يتحدث مبتسما، أو تلك التي ركز عبرها على مقران يتحدث وعيناه موجهتان بنظرة جانبية، وكأنه يستدعي الماضي في تحسر.وهنا تعالى صوت المزمار والناي،يتوازي هذا

واستمراره في اعتماد اللقطات النفسية المقربة والتي يصف من خلالها التحسر البادي على وجه موح وهو يسترجع تفاصيل هذه المدة في حديثه مع مقران.

وكذلك في وصف سمات وإيماءات الدهشةالتي تبدو على وجه مقران وهو يرفع حاجبه ،كل هذا تم تحت العديد من الأصوات الطبيعية من خرير المياه،نباح الكلاب،زقزقة العصافير ،وقد شكلت مع الحوار جوا طبيعيا للحديث واسترجاع الذكريات.

- **المقطع الثاني :**

يصور هذا المقطع،وعبر لقطات متوسطة في مجملها،العرس القبائلي بالعديد من تفاصيله،استهل هذا بلقطة للجزء الكبير،تصور عبر زاوية عادية و حركة كاميرا وصفية جانبية، منظرا طبيعيا يتحدد في الجبال وفوقها سماء صافية زرقاء، تتخللها بعض الغيوم وتكسو الجبال بعض الثلوج،وتسمع أصوات مختلفة تتمثل في الزغاريد والأهازيج والتصفيقات.

يدخل المخرج في تفاصيل هذا العرس،واستهل هذا بمجموعة من النساء جالسات على أرضية البيت،على ركبتهن،وبجانب من ركبتهن قصعات من الخشب ،تقابل مجال البصر امرأة في يدها غربال وبجانبها امرأة أخرى تفتل الكسكس ،ونساء أخريات جالسات وكل واحدة تقوم بعمل معين،وفي نفس اللقطة امرأة واقفة منحنية تمسك بيدها الكسكس.يوجد وفي خلفية اللقطة مكان مرتفع فيه مخابئ بيضاء وأخرى بنية،تمشي المرأة الواقفة لتظهر نساء أخريات بقمن بنفس العملية،وصورت هذه الأحداث بلقطة الجزء الكبير وعبر زاوية خلفية تودع الديكور.

يدخل المخرج في الجو الحميمي للحدث،عبر لقطة متوسطة تقدم اللقطة صورة امرأة داخلة على نساء يصفقن ويغنين ويزغردن ،وتتوسط القاعة فتاة لابسة لباسا أبيضا ،ووضعت حزاما ومنديلا في خصرها وهي رافعة يدها ترقص.من جهة أخرى،يصور المخرج رجالا يشكلون حلقة دائرية، ويظهر رجل لابس لباسا تقليديا يصفق ويرقص ويلف بذه الدائرة من الجهة الداخلية،يشير الجو إلى الليل،ويسمع صوت عزف المزمار "الناي"وتصفيق الرجال .

يتعمق المخرج في إبراز تفاصيل العرس،ذلك من خلال إظهار جماعة من النساء ،جالسات في حلقة دائرية منهن من يصفق ويغني ، ومنهن من يمسك البندير، وهنالك طفلة صغيرة تتوسط الحلقة وأخرى واقفة ترقص وفي الجهة المقابلة لها امرأة واقفة تصفق،وفي الجهة الخلفية للطفلة التي ترقص،مرتفع يسمى ب"أذبذار"فيه آنية تقليدية فخارية،عبر نفس النمط من اللقطات،يبرز المخرج جماعة من الرجال ،جالسون ويصفقون وجماعة أخرى منهم واقفون يرقصون ،يتجه أحدهم وفي يده العصا إلى وسط الحلقة ويصفق وفي يده هذه العصا وهو مبتسم.كما عمد في لقطة أخرى تصوير مقران وصديقاه، يدخلون على عرس النساء ،ويبرز في لقطة أخرى عزي واقفة ترقص بجبة حمراء، وفي يدها منديل وحولها العديد من النساء جالسات يصفقن ويغنين والجو ليل تدل عليه الشموع المشتعلة.

تصور اللقطة جماعة من النساء يحطن بالعروس وهن لابسات كل ما لديهن من حلي،نرى في نفس اللقطة أن صاحبة العرس واقفة ويديها مرفوعتين ،وخلف هذه الصورة مرتفع خاص بالمـ ل التقليدي الأمازيغي يسمى ب takanna فيها العديد من السلال، وبجانبها جماعة من النساء يدرن حول العروس وصاحبة العرس تـ ع لها الغطاء أو ما يسمى ب acberber.

ويختم المقطع بلقطة تظهر من خلالها العروس من وجهها إلى صدرها ،تضع غطاء على رأسها وبجانبها نساء يصفقن و يزغردن وفي الخلف أي takanna،نجد سلال البيض والمخابي ،ومصباح مشتعل ،وانتقل المخرج في هذه اللقطة من العامة الوصفية،إلى اللقطات الذاتية النفسية،عن طريق اعتماده لقطة مقربة إلى الصدر.

المقطع الثالث:

ينتقل المخرج في هذا المقطع إلى جو التجمعات النسوية في الـتمع القبائلي ،وعبر لقطة متوسطة،صور أكلي واقفا على مدخل الباب، لابسا الزي التقليدي، وفي يده ورقة وينظر إلى الجهة المقابلة. وعبر زاوية عادية وصفية جانبية وبانوراما أفقية يوجه الكاميرا إلى مجموعة من النساء جالسات في ساحة الدار ،ويشكلن بجلوسهن ما يشبه الحلقة.يظهرن لابسات لباسا تقليديا قبائليا قديما وتبرز بينهن امرأة لابسة لباسا جديدا.من النساء من تشرب القهوة ومنهن أيضا من تغزل الصوف.

يقترب المخرج عبر لقطة مقربة نفسية من أكلي ،الذي يصوره يتحدث وهو يوجه بصره إلى الجهة المقابلة ويشكل بيديه إشارات خاصة ،ارتدى الزيّ التقليدي القبائلي للرجال في هذه الفترة الزمنية،والمتمثل عي:عباءة خاصة بالرجال،قبعة من نوع طربوش لونه أحمر وداخل العباءة قميص أبيض وصدرية سوداء ،في يده ورقة وينظر إلى الجهة المقابلة.

- يحاول بعد هذا اتباع ميزات الكاميرا وقدرتا على الوصف، حيث يستند إلى لقطة الجزء الصغير في تصوير دافدا – تم بالوقوف ومغادرة الجماعة ،ومن خلفها النساء يوجهن إليها نظراتن السلبية ،تلاحقها إلى غاية وصولها إلى مدخل الباب.

يتشكل لباس النساء بصفة عامة من الجبة القبائلية المصنوعة من القماش الرديء،تتعدد الألوان المشكلة للمجال البصري له،لكنها ألوان في معظمها باهتة ،يرتدين كلهن الحزام والخمار القبائلي المسمى ب timehremt إضافة إلى قطعة القماش التي يتم لفها بالخصر والمسماة ب lfuda ،وهي قماش أحمر له خطوط عمودية حمراء سوداء،بيضاء،من دون أن ننسى أن بين النساء امرأة لابسة لباسا جديدا لونه أزرق فاتح،إضافة إلى خمار قبائلي يحمل نفس اللون،تصورها الكاميرا من الجهة الجانبية،وترتدي في يدها التي تضعها على جبهتها الفضة،هذا من دون أن ننسى الفوطة التي حزمت با نفسها،يؤطر اللقطة جدار تقليدي للمـ ل القبائلي،وتتميز النساء بكونـن يوجهن نظرتن إلى اتجاه واحد،"الباب"حيث يقف أكلي،ومنهن من تغزل الصوف وأخريات يشربن القهوة،هذا عن القراءة الأولية لهذه اللقطة.

جسد المخرج في الوقت ذاته ثنائية الوصف والإقتراب من الشخصيات، عبر تصوير امرأتين جالستين جنبا إلى جنب،تضع الفتاة يديها على ركبتيها ،والأخرى تضع مرفقيها على ركبتيها وتمسك الصوف، وتعمل على تفتيته وتنقيته وعلى نفس اللقطة اعتمد في تصوير جلسات النساء الأخريات .

وهنا لم يفوت الفرصة من الاقتراب إلى تصوير بطله الفيلم "عزي "، وهي تتكلم وترد على قول الفتاة في اللقطة التاسعة، وملامح الإنزعاج بادية في وجهها ومن خلفها يظهر الباب والجرة.

تنتقل كاميرا المخرج من الوصف النفسي والإقتراب إلى الوصف العام، ونجد هذا في تصويره جماعة من النساء ينشغلن بغزل الصوف ،وهن جالسات كل واحدة تقوم بنشاط معين من أنشطة غزل الصوف "تنقية،تفتيت،جعله مربعات صغيرة بمشط الصوف،تحويل المربعات إلى خيوط"،والأنظار كلها موجهة إلى واحدة منهن تمسك الصوف في يدها وترفع اليد الأخرى وتتحدث .

عبر نفس النمط من اللقطات ،ينتقل إلى عزي وصديقتها جالستين جنبا إلى جنب ،ومن خلفهما تجري دافدا وهي حافية الرجلين وفي خلفية هذه اللقطة يظهر الباب والجدار والجرة المصنوعة من الفخار ،تجلس معها بعد أن تتحدث دافدا مع الفتاة تخبر الجميع بخبر عاجل كل هذا تم بكاميرا عادية ثابتة .

من جهة أخرى، اعتمد ا ا ل وا ا ل المقابل زاوية لإظهار دافدا جالسة مع جماعة النساء اللواتي يغزلن الصوف، وتقابلهن لتخبرهن بنبأ جديد ،والكل متعجب بذا النبأ .يعود بنفس اللقطات وحركية الكاميرا إلى الوصف العام لهذه الجلسة النسائية،وتتخلل هذا المقطع العديد من التعليقات المترجمة للحوار بين الشخصيات لهذا تنعدم الموسيقى وترد العديد من الأصوات الطبيعية المتمثلة في نقيق الدجاج .

- **المقطع الرابع:**

يشير المقطع إلى ليلة من الليالي الشتوية داخل الم ل التقليدي القبائلي ،استهله المخرج بصورة مقران في "أدينين" وهو منحني يقدم الكلأ للحيوانات ،يخرج شيئا فشيئا من أدينين ليصل إلى القاعة . تتواجد في الأمام امرأة مسنة جالسة على ركبتيها، ويقابلها أطفال صغار تحكي لهم حكاية .

يوجد في الجهة اليسرى "أسرير "رجل كبير في السن، متكئ على كتفه ومن ورائهم مرتفع صغير يسمى ب ثدكانت ،تتواجد فيه العديد من الأواني ،وقد تم هذا بلقطة وصفية للجزء الصغير ،وتنقل أمامي للكاميرا حاول عبره الإقتراب من الديكور.

في نفس المقطع دائما،اقترب بلقطة متوسطة وكاميرا وصفية جانبية إلى رجل يدخل من الباب ،وهو لابس قشابيته،يضع على رأسه قبعته، يتجه ليجلس على مرتفع يسمى ب "أدبدار".ورغبة منه في الإقتراب من الأبعاد النفسية لإيماءات الشخصيات ،اقترب بكاميرا عادية مقربة وثابتة من المرأة المسنة ،تحكي الحكاية، وهي متفاعلة مع أحداثها ومع المتلقين.يصف هذا التفاعل في لقطة مقربة أخرى،تظهر فيها فتاة صغيرة جالسة ،وفي حجرها قط تداعبه وتوجه نظرتا نحو الزاوية الجانبية ،وتبدو في وجهها ملامح الدهشة، وفي إبراز طفل صغير جالس يصغي للحكايةوخ وجهه ملامح التعب والنعاس حيث يحكهما بيديه ومن خلفه يظهر رجل كبير في السن مستلقي في المكان المسمى ب "أسرير".

يبتعد من جو الشخصيات إلى الوصف العام في اللقطة الوصفية ،التي يظهر فيها" مقران ومناش" جالسين على أذبذار جنبا إلى جنب، وخلفهما يظهر رأس البقرة وهي في أدينين تأكل من "ثكواتس".

يعود المخرج إلى الإقتراب النفسي ،ليظهر وتقاسيم وجه المرأة الراوية والتي تشير إلى تفاعلها مع أدوار الشخصيات. وعبر كاميرا وصفية جانبية ينتقل إلى الطفل الصغير الذي يظهر متفاعلا مع أحداث الحكاية وتتقدم الكاميرا من الزاوية الجانبية ،لتصف انتباه الأطفال الآخرين وتركيزهم .

هكذا، يظهر وراءهم الرجل الكبير في السن ،وهو يضع في فمه التبغ ويبدو في اللقطة هادئا،يقترب أكثر ليصف المرأة المسنة تحكي وتتفاعل مع أحداث الرواية وتفاصيلها،وتظهر من زاوية الجهة اليسرى.

يبتعد المخرج بكاميراه،ليصف الجو العام للحكاية عبر لقطة وصفية جانبية،حيث تتنقل الكاميرا من صورة المرأة إلى وصف الأطفال وهم جالسون يستمعون إليها، ومن خلفهم يظهر الرجل جالسا ،تتنقل هذه الكاميرا لتصور جزءا من أرجاء الم ل، وتتنقل بحركيتها الجانبية لتصور مقران ومّناش جالسين في مكانما يستمعان للحكاية بكل احترام وقدسية.

يواصل بنفس النمط من اللقطات لوصف الرجل السابق ،يجلس مقابلا ل "أدينين"ويظهر بالمقابل حصان مربوط في هذا المكان ،هكذا يختم المقطع بتصوير خروج الأطفال من الم ل،وينوض يذير من مكانه ليسلم على المرأة المسنة وعلى مقران ومّناش .

تم هذا كله بزوايا تصوير عادية وكاميرا ثابتة في أغلبية اللقطات،اعتمد التعليق في معظم اللقطات مثلما غابت الموسيقى وتخلل المقطع العديد من الأصوات الطبيعية للرعد ،خوار البقرة وهطول الأمطار،ولعل تنويعه بين اللقطات عامل ساعد المخرج في الإلمام بالجو العام وتفاصيل إيماءات وحركات الشخصيات ،في تفاعلاتا المختلفة.

- **المقطع الخامس:**

أخذت لقطات هذا المقطع في أجواء داخلية للم ل التقليدي القبائلي،استهلهابلقطة مقربة إلى الصدر وذات تنقل أمامي،اقترب من خلالها إلى الديكور المؤطر للأحداث،من خلاله تظهر طفلة صغيرة في مدخل الم ل ،تتحدث مع دافدا التي تنحني إليها، وفي يديها صحنين ، نجد في الأول الكسكس وفي الثاني نجد الجمر،ولا يظهر من دافدا سوى جزء من لباسها ووجهها من الجهة الجانبية.

بقي المخرج في وصف الجو العام للفيلم، وأحداث المقطع التي تدور تفاصيلها في ليلة من ليالي الشتاء،تتبع بالكاميرا عبر بانوراما عمودية من فوق إلى تحت "وصفية" دافدا ،توصل الفتاة الصغيرة إلى الباب ،وترجع إلى قاعة الم ل والجو يشير إلى الليل،تلتفت فجأة إلى الباب بعد سماعها ،وتتجه لفتحه، عبر نفس النمط من اللقطات، هكذا يدخل كل من:" مقران،مّناش ويذير"، وعلى مقربة من هذا الباب تتواجد النساء يطبخن.

لم يستغن "بوقرموح" عن فعالية لقطة الجزء الصغير، حيث يظهر مقران وأصدقائه جالسين بجانب القائد "أكلي" في "أسرير"، يقترب بعدها إلى تصوير "يذير" يسلم على النساء بدءا ب"عزي" و أمها ثم "كو" و " دافدا"،يفترق عنهن ويتوجه إلى الرجال.

يقرب الكاميرا لتبرز" مّناش" يوجه نظرة استهزاء إلى دافدا ،وبعدها تبتعد الكاميرا لتظهر عزي،دافدا وكو واقفات،دافدا توجه نظرة تكمية وبعدها تمشي قليلا وتوجه يدها طلبا بتسخين العشاء،تظهر عملية التسخين عبر لقطة أمريكية، من خلالها تبرز أم عزي تمد يدها لإعداد الكسكس، ويوجد فوقها مرتفع من الخشب يوضع فوقه العديد من الأواني الفخارية .

وعبر لقطة وصفية جانبية ،تنتقل الكاميرا إلى دافدا، تمد يدها لإحضار الكلأ للبقرة وعزي وكو تتوجهان إلى قاعة أخرى .وتتجه دافدا إلى أدينين وفي يدها الكلأ ،تقدمه للبقرة تقترب الكاميرا بلقطة مقربة لتظهر عزي ومّناش يتحاوران وتبدو عزي في هيئة تلومه.

هكذا ينتقل المخرج ليصف الجو الذي تبدو فيه عزي تقوم من مكانها غاضبة ،تم بالخروج وجميع من في الدار ينظر إليها. تمسكها كو من ثوبها ولا تأبه بها ،وبلقطة قريبة من الصدر ،يصور أكلي ينظر من الجهة الجانبية ويظهر من رأسه إلى صدره، وبجانبه أخوه "مدور" ينظر إلى الجهة التي ينظرإليها،ثم يعود إلى وصف جلوس الرجال أين يظهر مقران ومّناش جالسين وسط الجماعة ويكونان مع الآخرين حلقة دائرية ،ويبدو على وجه مّناش علامات الغضب.

بعد ذلك، يهم بالرحيل ويده تشير إلى غضبه، وعند وقوفه يبتسم أكلي ابتسامة استهزاء،يشير الزمان إلى الليل و الجو إلى فصل الشتاء ،كما تظهر اللقطة الفصل بين عالم النساء والرجال في المتمع الأمازيغي وهذا ما سنقف عليه بالتفصيل في القراءة الضمنية للمقطع،لا توجد موسيقى متخللة للمقطع ،بينما ورد التعليق الذي لازم جميع اللقطات إضافة إلى صوت الأمطار والمياه والرعد.

- **المقطع السادس:**

تخرج كاميرا المخرج من الجو العام للمنزل، لتنتقل إلى الطبيعة الجبلية ،حيث يصور في وضح النهار نشاط الحرث ،وهنا تظهر في اللقطة الأولى رجل يقود المحراث وأمامه ثوران ،يمسك بالماعون وفي يده عصا يحرث به يظهر خلف اللقطة منظر منطقة القبائل بطبيعتها الجبلية،ولغياب التعليق أدرج موسيقى هادئة لشريف خدّام.

يستمر المخرج في وصف الجو العام للعملية، وفي ثنايا اللقطات يبرز كلا من " يذير "و"موح "يحرثان الأرض بالفأس ،وهما بالقرب من شجرة التين ،تبدو التربة وعرة تحيط بها العديد من الأشجار وأمامهما كلب نائم. عبر زاوية غطسية يظهر عزي وأمها، تغرسان البصل منحنيتين ،وحولهما العديد من الأشجار .توحي اللقطة بأنهما في تربة جبلية منحدرة ،انتقل بعد ذلك إلى الحركة الوصفية الجانبية حيث يظهر مقران يربط الثوران ويضع عصاه في الأرض، يمشي لشرب الماء من الجرة ويجدها فارغة ،يوجد فوق غصن التين برنوسه ،تتجول الكاميرا لاكتشاف المنظر بشكل أفقي حيث نجد البعض يحرثون بالفأس وآخرون بالثيران وفي الحقل العديد من الأشجار.

يجلس مقران ليشرب من الجرة ،وتتقدم عزي حافية إلى القفة لتجمع القمح المتناثر على الأرض، تضعه داخلها يقترب المخرج من المشهد أين يقرب مقران جالسا على الأرض،يظهر من رأسه إلى صدره ،يلبس مظلته وينظر إلى الزاوية المقابلة نظرة إعجاب .

يستمر المخرج في الإقتراب النفسي إلى الشخصيات، وتفاعلاتها النفسية الإجتماعية، وهنا يقترب من مقران جالسا ينظر إلى الزاوية المقابلة ،ومن ورائه يظهر الحقل . ويبتعد ليصف الجو العام والذي من خلاله يظهر عزي تجمع الحبوب،تضعها في السلة وتنظر إلى مقران المقابل لها، في الجهة الأخرى ،تتحدث إليه ومن ورائها يوجد الثور.

يقترب المخرج، أكثر ليصور عزي، ومن ورائها يظهر المحراث بالثوران ،وعبر لقطة قريبة من الصدر يقرب مقران من رأسه إلى صدره يتوسط اللقطة. يطأطئ رأسه تحسرا بكلام عزي، التي تترك مكانها حافية وتأخذ الجرة بجانب مقران،لتحملها في يديها إلى "منّاش".

وتشير مشيتها إلى حزنها الشديد ،في منتصف الطريق ،تلتفت إلى الوراء وتقول كلاما لمقران ،وبعدها تواصل مشيتها لتقدم الماء إلى "منّاش" وهي تنتظر شربه واقفة وحافية القدمين،ومن أمامها المحراث الخشبي والثوران،يتخلل المقطع بعض المقاطع الموسيقية إضافة إلى الأصوات الطبيعية للعصافير .

- **المقطع السابع:**

في جو الطبيعة الجبلية وتفاصيلها المميزة ،تحاول كاميرا المخرج وصف أجواء جني الزيتون، حيث استعمل لقطة وصفية للجزء الكبير وبانوراما وصفية نصف دائرية ،لوصف أشجار كثيرة للزيتون ومن فوقها الرجال ينفضون .

تتنقل الكاميرا بصفة أفقية لاكتشاف المكان تدريجيا ،ومن ثم تقوية عنصر التشويق، ليظهر العديد من الأفراد الذين يقومون بجمع الزيتون ،ويكشف هذا عن منظر طبيعي جميل.يحول المخرج زاوية الكاميرا الوصفية إلى زاوية غطسية ،يصور من خلالها النساء وبعض الرجال يجمعون الزيتون من الأرض ،وآخرون يقطفونه من الأغصان القريبة ،اللقطة بعيدة ومن خلفها العديد من أشجار الزيتون.

بنفس الزاوية تدنو كاميرا المخرج لتصف الجو الذي توجد فيه النساء، يقمن بجمع الزيتون، وعلى الأرض العديد من السلال التي يوضع فيها ،وهنا يتشكل منظر جني الزيتون.وتبرز في الخلفية العديد من أشجاره ،كما يظهر بنفس النمط من اللقطات، امرأة مسنة جالسة على ركبتيها ،وأمامها كمية معتبرة من الزيتون تقوم بتنقيتها.

يحاول الإقتراب من الشخصيات لوصف تقاسيمها ،وإيماءاتها وهي تقوم بمثل هذا النشاط،وأول محاولة كانت في هذا الصدد اللقطة المقربة ، أين صور رجلا كبيرا في السن مستلقيا على جنبه ،يلبس قشابيته وفي يده عصا. وخلف هذا الرجل السارح في تفكيره، امرأة منحنية تجني الزيتون .

يقترب أكثر لكن عبر زاوية غطسية ،ليظهر يدي عزي وهي تجمع الزيتون من الأرض ،وبجانبها يدي "كو"،وأمامهما سلة يوضع فيها الزيتون وتلبس عزي سوارا من الفضة.

يبتعد ليصف الجو الذي تكون فيه عجوز عزي منحنية تجمع الزيتون ،وبجانبها امرأة أخرى تقوم بنفس المهمة. صورت عجوز عزي من الزاوية الجانبية ،بحيث يتبين من ورائها جو الغابة، وبالقرب منها- العجوز-، جذع شجرة .

حاول ربط هذه اللقطة والحوار الذي دار فيها بالإقتراب من الإيماءات النفسية لعزي ،لهذا وعبر لقطة مقربة لقطة مقربة إلى الصدر يصور هذه الأخيرة وتوجه نظرتا إلى الأعلى، وبجانبها أم زوجها ومن خلفها العديد من الحقول.

تنتقل الكاميرا بزاوية تحتية ولقطة وصفية ، لتصور مقران فوق الشجرة ،ينفض الزيتون وينظر إلى الأسفل. ثم يربط هذه اللقطة بعزي التي يقترب من وجهها بلقطة قريبة من الصدر ،تطأطئ رأسها والحزن والقلق بادي في وجهها.

يواصل سرد أحداث جني الزيتون، ووصف الجو الذي تدور فيه هذه الأحداث، من خلال توجهه بالكاميرا العادية الثابتة إلى والد مقران لابسا برنوسا أبيضا ،يمشي في الحقل وفي يده العصا وفي اليد الأخرى يمسك حبة الزيتون،يتحدث إلى النساء وفي الخلفية العديد من النساء ينتظمن في جماعات ولكل واحدة عملها الخاص بها،فمنهن من يجمع الزيتون وأخريات يقمن بتنقيته.اقترب من هذا الشخص عبر لقطة مقربة إلى الصدر يتحدث وعينيه تنظران إلى يده وفي الخلف منظر جني الزيتون ،حيث تمر فتاتين تحملان السلال على ظهرهما وآخرون يجمعون الحبات.يحاول وصف التفاعل بين ما يقوله ورأي الآخرين به ،من خلال اقترابه إلى أم مقران تجمع الزيتون وهي منحنية ومن ورائها العديد من الأشجار،ومن ثم يقترب من هذا الشيخ ليظهره يتوسط اللقطة ومن خلفه منظر جني الزيتون حيث أن لكل واحد عمله الخاص به،يتحدث هذا الأخير ويوجه رأسه إلى الجهة اليمنى وبعدها ينظر إلى السماء ثم إلى الأرض وبعدها يسير عبر الجهة اليسرى .

لم يغفل المخرج وصف جو المغادرة إذ عمد ،وبزاوية عمودية،إلى تصوير الشيخ مغادرا جو جني الزيتون متوجها إلى مكان عصره ،ومن خلفه يظهر الحمار والنساء يجمعن الزيتون ويغنين ،وبعدها تتنقل الكاميرا إلى الأعلى، لتصور لنا مقران ينفض الزيتون فوق الشجرة.وردت في هذا المقطع العديد أصوات العصافير ،نفض الزيتون، الأغاني النسوية،والملفت للإنتباة أنه على الرغم من وجود التعليق والحوار في أغلبية اللقطات ،إلا أن هذا لم يمنع من ورود موسيقى هادئة حزينة لشريف خدام.

- **المقطع الثامن:**

قصدالمخرج أن يكون هذا المقطع تكملة لما سبقه ،حيث وفي أجواء جني الزيتون ،يصف عبر لقطةجانبية وصفية رجلا يلبس برنوسا أبيضا، يمشي إلى الجهة الأمامية بجانب معصرة الزيتون التقليدية.تسمح هذه اللقطة بمشاهدة العديد من العناصر الطبيعية مثل الجبال المكسوة بالثلوج.وبالقرب من هذه المعصرة يوجد الرجال يتسامرون وكميات كثيرة من الزيتون تم تعريضها للشمس.كما صور مظهر نقل هذه الكميات من قبل النساء من الحقول إلى المعصرة ،عبر السلال الكبيرة الحجم.

يقترب من هذا الجو العام عبر وصف حركية الشخصيات الفاعلة فيه، وهنا ،عبر لقطة متوسطة ،يظهر أكلي واقفا وفي يده كراسة صغيرة وقلم .يدون به كمية الزيتون ،ومن أمامه يصور امرأتين تسكبان الزيتون من السلال الكبيرة إلى الأرض أين يتم قياسه.يصف بعدها العديد من الشخصيات منها امرأتين واحدة واضعة على ظهرها سلة الزيتون وأخرى تحاول مساعدتها في إنزالها ،وبجانب الفتاة التي تحمل السلة ،رجل واقف ينظر إلى الجهة المقابلة ،وهو لابس البرنوس ،من خلفه يبرز شخصان يتسامران ،جالسين وفي خلفية اللقطة منظر طبيعي خلاب.

يعمد بكاميرا وصفية إلى إظهار السكان ينظمون زيتونهم في المكان الخاص بهم، ومن حولهم نجد منظر الجبال وعبر بانوراما أمامية. يصف أكلي يتقدم إلى زوج كو ،يبدو هذا الأخير قلقا وخجولا، يتحدث إلى القائد بعد تردد شديد ومن خلفه تظهر العديد من الأشجار وحركات يده تشير إلى قلقه وبعد ذلك يغادر أكلي المكان.
تظهر الكاميرا الوصفية أكلي ،يأخذ محفظة جديدة ويتوجه إلى الجهة اليمنى،يبحث فيها،ومن أمامه تظهر شجرة البلوط، وتبرز من خلفه معصرة الزيتون تدور بالحصان،من خلفه توجد الجبال مكسوة بالثلوج.
ترجع الكاميرا بنفس الحركية إلى أكلي، يتقدم إلى زوج "كو"،يقدم له مبلغا من المال على شكل ثلاث ورقات نقدية،بعد هذا يبتعد عنه زوج كو،ينظر إليه نظرة حقد وكره ،ينظر إلى المبلغ المقدم له ويبصق فيه في غضب.
يعود المخرج لوصف الجو العام بلقطة الجزء الكبير، يظهر فيها أكلي واقفا أمام معصرة عصر الزيتون، ويتقدم هذا الأخير ليصل إلى الشيخين الذين يتسامران معا ،وخلف اللقطة العديد من المناظر الخلابة للجبال والثلوج يتوقف هذا الأخير لينظر إلى الشيخين،لا توجد في هذا المقطع الموسيقى بينما تخللته العديد من الأصوات الطبيعية.

- **المقطع التاسع:**

أراد المخرج عبر تفاصيل هذا المقطع ،العودة إلى الجو الداخلي للمنزل التقليدي القبائلي ،والذي من خلاله وفي جو الليل المظلم ،يصور عبر لقطة متوسطة عزي تنزل من "ثغرفتس"،تتوجه إلى السرير المتواجد في" تاسقة "أين ينام مقران،وفي خلفية اللقطة العديد من رموز الديكور الأمازيغي الداخلي للبيت .
تقترب الكاميرا من عزي التي تحاول أن توقظ مقران، وتدور ليظهر وجهها الذي يبدو عليه القلق والحيرة ،في خلفية اللقطة نلاحظ العديد من رموز التزيين الداخلي للمنزل التقليدي القبائلي.

استعمل المخرج لقطة وصفية وبانوراما أفقية ،يصف عزي بالقرب من سرير زوجها، تلبس حزامها وغطاءها، وتتوجه إلى الطاولة بحذر،أين تأخذ المصباح التقليدي وتضعه خلف الباب. ومن ثم تخرج بحذر ويظهر في تنقلها التزيين الداخلي للمنزل التقليدي القبائلي.

تعود الكاميرا إلى إظهار الجو الذي يكون فيه مقران نائما ،وغطاؤه مصنوع من الصوف، ومزركش بالزخرفة الممارسة على النسيج في منطقة القبائل ،وفي خلفية اللقطة تظهر العديد من رموز التزيين الداخلي للمنزل التقليدي القبائلي.

يعود بزاوية عادية وحركة وصفية جانبية ليظهر عزي تطرق الباب، والوقت يشير إلى الليل وتنادي أم زوجها –يما مالحا- لكن الباب لا يفتح ،تحتار وتحاول العودة وتفاجأ بباب يفتح بشدة .

يصف هذا الجو وأحداثه بلقطة الجزء الصغير، أين يظهر عزي تفاجأ بخروج أم زوجها ،وملامح الفزع بادية عليها ،وغضب المرأة على الخروج في هذا الوقت المتأخر، وجرها إلى المنزل وهي تلومها.في لقطة مشابهة، لكن ببانوراما وصفية جانبية ،يظهر مقران مستيقظا من فراشه متعجبا ،تدخل عليه أمه التي تصرخ وأمامها عزي التي تبكي، بينما تتحدث المرأة بصوت مرتفع.

يحاول المخرج الإقتراب بزاوية الحقل والحقل المقابل من أم مقران ،تتحدث مع ابنها ،وهي واقفة في الجهة المقابلة له. يقترب بنفس الزاوية إلى مقران الذي يتحدث إلى أمه، المقابلة له، وتبدو عليه علامات الغضب.

يحاول استكمال وصف هذا الجو العام، والذي اعتمد لقطة الجزء الصغير وزاوية الحقل والحقل المقابل وحركة بانوراما دائرية وصفية ، ليصور عزي ومقران متقابلين تتكلم عزي مع مقران وهي باكية. تدور اللقطة لتظهر عزي مقابلة لمقران، تبكي ،وهنا يستند على نغمات موسيقى هادئة لشريف خدام.

- **المقطع العاشر:**

استهل المخرج مقطعه هذا بلقطة وصفية للجزء الكبير، يصف عبرها الجو العام لعملية عصر الزيتون،يظهر في اللقطة معصرة الزيتون أين ينشط العديد بعصره، وقبل الوصول إلى هذه المعصرة، توجد العديد من الصخور يوجد في مكان المعصرة حصان، وفي الخلفية جبال مكسوة بالثلوج، يصور المخرج،بزاوية تحتية مقران ينزل من المنحدر الذي تتواجد فيه المعصرة ،يدير هذه المعصرة رجل سيتخرج الزيت ،ومن جانبه أكلي يحسب في كراس خاص، يتوجه مقران إلى ظهر الحصان ويتكئ عليه.

يقترب إلى العملية بلقطة متوسطة ،من خلالها يظهر امرأة كبيرة في السن جالسة وفي يدها غرّاف كبير مصنوع من الخشب، وأمامها إناء كبير من الفخار تسكب داخله الزيت.

لكنه يعود إلى لقطة الجزء الصغير ،ليصف مقران يتكئ على الحصان بالقرب من معصرة الزيتون،ينظر إلى أكلي ويظهر من هذا الأخير رأسه وكتفيه ويحيط بما العديد من الجبال المكسوة بالثلوج ،حيث يدور بينه وبين أكلي حوار خاص.تم كل هذا بزوايا ثابته وحركة كاميرا عادية لم ،سيتعن فيها المخرج بالإيقاع الموسيقي.

- **المقطع الحادي عشر:**

دائما في فصل الشتاء حيث تظهر الجبال مكسوة بالثلوج،يظهر المخرج بواسطة لقطة متوسطة ذات الزاوية الوصفية الجانبية مجموعة من الرجال ،واقفين على مدخل المنزل وهم يلبسون البرانس،يتقدمون بانتظام إلى الداخل والجو يشير إلى الحزن أين تتواجد النساء يبكين.

يقترب من هذا الجو الحزين، ليظهر عبر لقطة قريبة غطسية، طفلا ميتا مغطى بالكفن ،ومن حوله تتواجد العديد من النساء وهن جالسات.

وعبر نفس اللقطة، لكن بزاوية عمودية ،يقترب من وصف الحالة النفسية لامرأتين جالستين على مقربة من رأس الطفل الميت ،تعلو الزاوية، لتظهر الجهة العلوية لرأسهما تنظران إلى الطفل، وهما تبكيان ترفع الأم يديها وتنظر إلى السماء وهي تتلفظ شيئا ما.

عبر أغاني طاوس عمروش،واستنادا على لقطة وصفية للجزء الصغير، يصور الجو العام للدفن، أين ينحني الرجال لرفع الميت ،وتقف النساء وهن يرددن الأغاني الجنائزية باكيات. يقترب المخرج من مقران ليصف انفعاله بالموقف حيث ينظر إلى الميت بصدد دفنه في أدينين متحسرا وبجانبه امرأة عجوز تبكي.

- **المقطع الثاني عشر:**

في مكان مميز من أماكن التمع القبائلي،يحاول المخرج تصوير هذا المقطع ،يتمثل هذا الأخير في العين أين تجلب النساء المياه ،كما يغسلن فيها الألبسة .يشير المقطع إلى وضح النهار، أما المكان فيتمثل في جوار القرية أين يصور بلقطة وصفية جانبية أفقية للجزء الصغير،"عزي" داخل العين، تنظر إلى مقران الذي يقف على مدخل المكان، وتترب منه لتأخذ لباسا لتعصره وتأخذ الألبسة وتم بالخروج من المكان.

تقترب الكاميرا منها لتصور حالتها النفسية وإيماءاتا ،عبر لقطة مقربة ، تتمثل في "عزي"على مدخل "ثالة"تحمل في يديها الألبسة ،تنظر إلى مقران وفي نظرتا الكثير من الحزن والألم.

ورغبة منه في تصوير الديكور،يعود إلى لقطة الوصف للجزء الصغير ،أين يصف البطل مقران واقفا وفي يده العصا ،وهو مرتدي برنوسه ،ينظر إلى عزي الواقفة على مدخل البيت، وتظهر الأرضية المغطاة بالعديد من الثلوج وفي اللقطة خلفية خاصة تتمثل في منظر الجبال .

لكنه يعود إلى التقريب النفسي لرسم ملامح عزي، على مدخل ثالة، في يديها الألبسة، تنظر إلى مقران نظرة حزن وقلق بعد، أن حاولت تفاديه بالمرور عبر مخرج آخر.يقترب أكثر ،ليظهر مقران ينظر إلى عزي نظرة شوق وحزن ،ثم يبتعد ليصف موقف البطل الذي يحاول الإقتراب من عزي، لكن هذه الأخيرة تدخل بسرعة داخل ثالة، وفي تصويره له ينظر إلى المدخل نظرة تحسر ،ثم ينصرف ليصعد مكانا مرتفعا. ومن هنالك تـ ل امرأة وعلى ظهرها الجرة وتحييه ،لكنه يواصل سيره من دون الإجابة عليها ، تتقدم المرأة لملء الجرة ويظهر جزء من مبنى العين على اعتباره دارا مبنية بالحجر .

من جهة أخرى،نجده اعتمد لقطتين روائيتين في غير موضعهما.صور الأولى بزاوية أمامية ،تظهر من خلالها عزي قادمة من بعيد ،وعلى رأسها جرة متوسطة الحجم مملوءة بالماء ،تبرز من ورائها العديد من الجبال مكسوة بالثلوج.

يبرز في الجهة العلوية لها ،مـ ل تقليدي ويوجد في، الأمام مجموعة من الرجال جالسين في ثاجمعث وهي مكان خاص بتجمّع رجال القرية. أما الثانية، فتمثل لقطة عزي واقفة تنظر إلى الجهة المقابلة، وعلى رأسها الجرة المملوءة بالماء.

لتعويض التعليق الغائب،اعتمد المخرج إدراج موسيقى هادئة حزينة لشريف خدام.

- **المقطع الثالث عشر:**

يستهل المخرج مقطعه هذا بالعودة إلى الجو الداخلي للم ل،ومن خلاله يظهر في جو ليلي امرأة عجوز تضع طفلا في المهد المعلق بجانبها، وهي جالسة على ركبتيها، وأمامها طفل صغير جالس بالقرب من مائدة صغيرة فوق المائدة كراس يكتب،صور هذا وفق لقطة وصفية أفقية دائرية .

تدور الكاميرا، لتظهر رجلا جالسا في مرتفع صغير ،وبالقرب من رجليه قصعة صغيرة يأكل منها، ومن ورائه يظهر مكان أكل الحيوانات فيه الماعز ،ينتقل ليصور امرأة تسكب الماء من واحدة من الجرتين المتواجدتين في هذا المكان في جرة صغيرة.

وعبر لقطة متوسطة يبرز الرجل جالسا، تأتي زوجته لتضع الماء بجانبه ثم تنصرف ويرفع الملعقة،يتحسر و يضعها، ينظر إلى زوجته وأمه ،وكأنه يريد قول شيء ما.

ثم يظهر أمه تحرك وتهز المهد منومة الطفل ،وفي الخلفية كلا من الجرة الكبيرة التي يحفظ فيها الزيت،المخابيالمصباح التقليدي القبائلي.

كما يقترب بلقطة وصفية من "إبراهيم"،يتكلم ويديه متشابكتين، وبنفس اللقطة يصف الجو الحزين الذي تتحدث فيه المرأة وهي تهز المهد لإبداءالحسرة والألم ،ونلاحظ أنه استعمل في مجمل اللقطات زاوية تصوير عادية وحركة ثابتة،كما أنه لم يلجأ إلى الإيقاع الموسيقي والضجيج بسبب ورود التعليق والحوار.

VI-5- التحليل الضمني لفيلم الربوة المنسية:

قبل الدخول في غمار البحث عن الدلالات المرفقة بتمثلات الثقافة الشعبية ،في ثنايا فيلم الربوة المنسية،لا بد من الإنطلاق من نقطة أساسية تتمثل في استقراء الدلالات الرمزية التعبيرية لسلسلة من العناصر التي تضمنها الجزء الخاص بما قبل عرض الفيلم،أي في مرحلة الجينريك،حيث تمثل هذه الأخيرة البوابة الرئيسية التي من خلالها يمكن الدخول إلى حيثيات ما أسماه المخرج أخذا عن الرواية المشهورة للأديب والعالم الأنتروبولوجي" مولود معمري".

كما ترسم لنا عبر قسماتا، صورة تمهيدية عن مختلف المضامين المستترة وراء الدوال الكامنة في كل نقطة رمزية من نقاط الفيلم ودلالاته.

هكذا يمكن العودة إلى ما قلناه سابقا، والمتمثل في أن فيلم الربوة المنسية تجسيد لوعد قطعه "عبد الرحمن بوقرموح" لصاحب الرواية-**مولود معمري-** الذي تمنى أن تصور أحداث روايته عبر فيلم مصور، من شأنه أن يخلد الثقافة الشعبية القبائلية بكل مضامينها ورمزياتا،وتمنى في الوقت ذاته أن يخلد الثقافة الشعبية الأمازيغية عبر ميراث مدون ومصور، من شأنه أن يسمح باستمرارية الطقوس والمعتقدات على مر الأجيال والحضارات وتحفظ من الإندثار مهما كانت العقبات[1].

من هذا المنطلق، يمكن القول أن هذا المخرج تعمد أن يبدأ فيلمه هذا بخلفية سوداء تتوسطها كتابة:

Visa d'exploitation n 91648

تمثل هذه الكتابة، التسريح الممنوح له لتصوير هذا الفيلم،وعلى الرغم من بساطة هذا العنصر إلا أنه استوقفنا عند نقطة أساسية، متمثلة في النضال الذي مرت عبره الثقافة الأمازيغية بصفة عامة، والسينما الجزائرية الناطقة باللغة الأمازيغية بصفة خاصة،هذا النضال الذي كان في جوهره محفوفا بالمخاطر والعقبات،لا سيما فيما يخص تصوير أفلام بالقبائلية،ولا أدل على ذلك من التحدي الذي قام به "**عبد الرحمن بوقرموح**"حيث اقترح السيناريو على المسئولين في العديد من المرات، لكنه قوبل بالرفض نظرا لإصراره على تصوير الفيلم باللغة القبائلية،أكثر من ذلك،تعرض هذا الأخير للعديد من الضغوطات المفروضة من قبل السلطات ،والمتمثلة في منعه من النشاط والتنقل والسفر لفترة معتبرة من الزمن،واستمر الوضع على حاله إلى غاية تغير النظام السياسي في الجزائر والإنفتاح على التعددية،وتنازلت محطة الإذاعة والتلفزيون عن تدعيم هذا الإنتاج،ليتم إسناده إلى لجنة خاصة لتدعيمه عام [1] 1992.

بعد عرضه لهذا التسريح،عمل المخرج وفي خلفية لقطة عامة ثابتة، كتابة أسماء الذين ساهموا في إنتاج هذا الفيلم،وقد حددهم في خمسة مؤسسات ،إيحاء ودلالة على أن هذا الإنتاج لم يكن ليرى الوجود لولا تكاثف الجهود وتضافرها، وهو ما صرح به عبد الرحمن بوقرموح في قوله أن هذا الفيلم من إنتاج الشعب، ولولا هذا الأخير لما عرف الوجود[*].

تتمثل اللقطة التي استهل با الجينريك في صورة عامة عن منطقة القبائل،ركز فيها على منظر البيوت متلاصقة البنيان متشابة المعمار،تشكل في تناسقها وانسجامها،حصنا منيعا شيد في مرتفع جبلي منعزل،يظهر من بعيد

---

[1] Youcef Merahi,Ephemeride de kabylie,taqbaylit ass s wass, Editions du ministre de la culture, HCA,2005,p52 .

[1] Souheila M ;Boughermouh honoré, Passerelles n 16,Fevrier 2007,p,18 ;

[*]للمزيد من الإطلاع،عد إلى محور الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالأمازيغية.

على أنه تكتل مجموعة من المنازل التي شيدت بالأحجار والطوب، وهي بذلك دال بصري يحيلنا إلى طبيعة المعمار القبائلي المميز ببساطته وعلاقته التشابية الكبيرة مع طبيعة البيئة الجبلية، حيث شيدت المنازل المتلاصقة فوق معظم الجبال.وما يميز هذه اللقطة،تعرضها للضباب من الجهة اليمنى ويمتد هذا الأخير إلى الجهات الأخرى ما من شأنه أن يشكل سماء زرقاء مائلة إلى اللون الرمادي.كما تغطى القرية الجبلية بهذا الأخير ما يعيق الرؤية وتمييز تفاصيلها.

وعلى الرغم من أنها لقطة عامة ،لها علاقة تشابية كبيرة بالمرجع الممثل،أي الواقع،إلا أنها تتضمن في أعماقها العديد من المعاني والدلالات المستوحاة من خصوصيات المجتمع القبائلي، والظروف التي مرت عليه على اختلاف طبيعتها.من هذا المنطلق ،نستطيع القول أن اللون الرمادي لا يشير إلى دلالة إيجابية في الثقافة الشعبية الأمازيغية،بل ينطوي في طياته على العديد من الإيحاءات السلبية المتمثلة في الحزن والمأساة والمعاناة،أكثر من ذلك،يمكن أن تتعمق الدلالة حينما يتسع مجالها لتشمل السحاب .

وهنا يمكن الدخول إلى رمزية أخرى متمثلة في رمزية السحاب،حيث أنها تشير إلى معاني ودلالات سلبية متمثلة في القلق،الحزن والمعاناة،أكثر من ذلك،نجدها نذير شؤم في الثقافة الشعبية الأمازيغية،حيث يدل على الخطر القادم من جهة ما،كما يشير في الوقت ذاته بنهاية درامية أو مأساوية،وهنا يمكن أن نستدل بالوصف المعتمد في الثقافة الشعبية القبائلية لتحديد درجة المأساة التي وصلت إليها الظاهرة،حيث يقال مثلا:"**حاله شبيهة بحال السماء المغيمة***"وهذه الدلالة أكد عليها الشاعر القبائلي "**أيت منقلات***" في العديد من قصائده والتي منها قال: "**لقد خيمت السحاب على منطقة** "**ثمقوط***"**مثل** تخييمه **على القلوب**"**و**في **هذا إيحاء ودلالة على عمق الحزن الذي عم بالقلوب** *

من هذا المنطلق، نستطيع القول أن هذا الضباب يعطي لنا دلالة أساسية ،متمثلة في إعطاء صورة خاصة عن قصة الفيلم وطبيعتها على اعتبارها قصة مأساوية.

هكذا، وعلى وتيرة خاصة تتصاعد فيها موسيقى هادئة وذات إيقاع حزين ل"**شريف خدام***"،ركز المخرج على منظر الربوة المنسية، التي خبأت منظرها طبيعة السماء إذ تتكاثف فيها السحاب ،وتتصاعد لتعمق برمزيتها الخاصة دلالات الحزن والأسى.

---

*I hala ines am tegnawt ighummen isighna !

أيت منقلات: اسمه الحقيقي "**عبد النبي أيت منقلات**"،اسمه الفني "**لونيس أيت منقلات** "مغني وشاعر قبائلي،ولد يوم 17 جانفي 1950 بإغيل باماس بتيزي وزو من أهم أغانيه *نجد:ثلتيام ذ لعمريو،وكلاغ ربي،ثرقيث...

***ثمقوط**:قرية جبلية متواجدة في منطقة عزازقة بولاية تيزي وزو.

*yulid wagu ghef temghut akken id yuli deg ulawen

* شريف خدام:(01 جانفي 1927)،مغني قبائلي من منطقة "أيت لحمام"بولاية تيزي وزو،يعتبر أب الأغنية القبائلية الحديثة،يعود له الفضل في

يميل الجو إلى اللون الأسود، الذي تحت ستاره تختفي العديد من تقاسيم هذه الربوة وملامحها،ولهذه الإيقونة الطبيعية دلالات رمزية خاصة، من شأنا أن تنقص من درجة ارتباط الصورة بالواقع،ليحمل في طياته قراءات مختلفة وتأويلات أخرى، إذا ما ربطنا دلالتها بخصوصية الثقافة الشعبية القبائلية،وجدنا أنا بالإضافة إلى كونا تحدد واحدا من أهم الأبعاد الجغرافية للمنطقة الجبلية،وترسم بطريقة أو بأخرى النمط المعماري للمنطقة،فأنا تحمل أبعادا رمزية ممتدة في عمق التراث القبائلي،يتجلى هذا في المعاناة والصراع الذي عرفته المنطقة.

يتعمق المعنى أكثر، حينما نربطه بذه الموسيقى التي تترجم صرخة مدوية تنطلق من أعماق الربوة المنسية،أرادها المخرج أن تكون دالا صوتيا ،ينطوي على رمزية خاصة، تتمثل في كونه إشارة من خلالها تبين الثقافة الشعبية القبائلية كيانا في أعماق هذه الربوة المنسية،تعمقت هذه الدلالة مع كونا قد راقفت ورود التسريح الخاص بتصوير الفيلم،وتصاعد صداها مع ظهور هذه القرية الجبلية ،ما من شأنه أن يكمل معنى رمزيا خاصا،يتمثل في أن فيلم **"الربوة المنسية"**صرخة من صرخات الثقافة الشعبية الأمازيغية، التي نطقت با هذه الربوة، عبر دلالات خاصة تردد معانيها نغمات، الناي على اعتبارها تدل على الحزن العميق،والدويّ الخاص المثبت للوجود.

تتدعم هذه الوظيفة التعبيرية للموسيقى مع انطلاق نوتات العود، التي ترمز في نمط عزفها إلى دقات القلب من خلالها نفهم أن الثقافة الشعبية القبائلية مازالت تنبض بالحياة ،في عمق هذه الربوة المنسية،على الرغم من قساوة الظروف التي تميز نمط العيش فيها ،والتي تجسدها الغيوم المتعالية المخبئة لبنيانا.

تتعالى الدلالات المرفقة بذا الدال الصوتي،لدرجة تدخل فيها نوتات الكمان التي أثقلت نبض هذه الموسيقى وكثفته، ليحمل ذلك معنى الانتشار، حيث يريد المخرج من خلالها أن يتكلم باسم الثقافة الشعبية التي سيتعالى شانا وتخرج من بؤروة النسيان ،وهو الهدف الذي أراد تجسيده من خلال هذا الفيلم.

واستنطقنا هذا ،من تنامي الموسيقى مع ظهور عنوان الفيلم المكتوب بالأبيض وبالكتابة الأمازيغية "تيفناغ"،وإذا ما انطلقنا مماّ أشار إليه "رولان بارث" في أن العنوان يمثل المفتاح الذي من خلاله يتم الدخول إلى مضمون النص،وبلورة فكرة أساسية عن ما يتبلور في ثناياه،فإنه يمكن القول أن عنوان "الربوة المنسية"أو "la colline oubliée"يحيل إلى العديد من الأبعاد ويشير إلى سلسلة من الوظائف والتي منها نجد[1]:

إدخال الموسيقى الشرقية،نجد من أغانيه:, A YELLIS N TMURT مثلما لحن وركب الكلمات للعديد من المغنيات اللواتي تتلمذن على يده،منهم الملقبة ب "فيروز الجزائر" ،نوارة.

1 زراري عواطف،أخذا عن: Nadia Chirabi,les représentations sociales dans le cinéma Algérien de 1964 a 1980 études cinématographiques sous la direction de Michel Colin ,Paris ,1984 ,p110.

الوظيفة المرجعية:على اعتباره، ومن خلال ربطه بكتابة التيفناغ والخلفية التي دون عليها،والموسيقى التي رافقت ظهوره،يفتح في ذهن المتلقي إيحاءات خاصة ترجعه إلى البيئة الجغرافية لمنطقة القبائل،ومن ثم استرجاع الصورة الذهنية التي شكلها عن هذه المنطقة،ومختلف الأبعاد التي يعرفها عنها،فعنوان"الربوة المنسية" لا يشير إلى المنطقة الجبلية المعزولة جغرافيا فحسب،بل تحمل في ثناياها أبعادا نفسية،تاريخية،ثقافية،توحي بالتناسي الذي تعرضت له هذه المنطقة،وبالحزن والكآبة الذين استوجبهما هذا التناسي،ومختلف الأبعاد الأخرى التي ترافق هذه العناصر.

الوظيفة الدلالية/الإيضاحية:نستشف هذا حينما نأخذ بعين الإعتبار كون هذا العنوان،ومن خلال ربط داله السمعي بالدوال البصرية والسمعية المرافقة له،يوضح لنا فكرة الفيلم وموضوعة الأساسي ،من خلال دفع المشاهد إلى تكوين تخيلات خاصة بذا الأخير ،والتي من شأنا أن تزيل الإبام إلى حد ما،وتحفزه بالفضول إلى تتبع بقية أجزاء هذا الفيلم لمعرفة مدى توافقها مع الصورة الذهنية التي تم تكوينها في شأنه.

الوظيفة النفسية،التعبيرية:الربوة المنسية،إحالة خاصة إلى نوع من التناسي المقصود لهذه الرقعة الجغرافية،هذا من جهة،ومن جهة أخرى،نجده تشخيص خاص بذه الربوة وحديث يستهدف حالتها النفسية،والتي إذا ما أخذنا بعين الاعتبار مختلف الأبعاد التي ظهر فيها أمكننا القول أن هذا التناسي أسقط ستارا من الحزن عليها ما خلق موجة من العتمة،ينشرها الضباب الذي خيم فيها،وغطى مختلف أبعادها.

هذا ويمكن القول أن عنوان"**الربوة المنسية**" يتضمن دلالة خاصة ، تحيل إلى كونه متعلقا بالثقافة والتراث الشعبي الأمازيغي، وقد تبع هذا العنوان بترجمة له بالفرنسية،ويمثل هذا التزاما بالعنوان الأصلي للرواية التي دون تفاصيلها الأديب "**مولود معمري**"،هذا من جهة ،ومن جهة أخرى،نجد أن هذا الفيلم تفاؤل بأن يبلغ الشهرة والعالمية،وإيحاء ببعد تاريخي متواجد في خصوصية المتمع القبائلي والمتمثل في الإستعمار الفرنسي الذي خلف لغة تعلق با سكان المنطقة هي الفرنسية،ويوحي هذا في الوقت ذاته بكون هذا الإنتاج مشتركا حيث تمت عمليات المونتاج في فرنسا،كما أن تكوين المخرج كان بذه اللغة،ناهيك عن الرواية التي دونت بذه اللغة.
وهنا لا يفوتنا الحديث عن دلالة مرئية خاصة، تتمثل في بروز نوع من الضوء مع ظهور عنوان الفيلم وتصاعد نوتات الموسيقى ،ما من شأنه أن يعمق الدلالات التي أشرنا إليها ليحمل أبعادا بلاغية،تضمنت في طياتا تشخيصا للربوة المنسية،يتوافق هذا والخصائص التب لا بد على العنوان أن يتضمنها،والمتمثلة في:الرمزية،البلاغة،الكناية[2].

[2]Gloria Awad,du sensationnel,place de l'évenmenentiel dans le journalisme de masse,l'Harmattan,Logiques sociales,Paris,1995,p 89.

بفعل هذه الدوال المرئية،التي تحمل معاني الضياء،البروز ،الحياة والوجود،تتجلى للشاهد البعض من قسمات المعمار القبائلي على اعتباره بنيان متلاصق الأجزاء ،تشكل جدرانه الحجارة والطوب المبنية على مرتفعات جبلية،انطلق هذا البنيان من واقع الأسرة القبائلية التي تعيش على امتدادها في م ل واحد،وإن اقتضت الظروف الإنفصال،يشيد الأبناء منازلا بالقرب من آبائهم لتشكل مجموع منازل الأسرة الواحدة ما يسمى بالحارة ومجموع الحارات يشكل القرية الجبلية .

وتشاهد المنازل متلاصقة،تتضمن جدران مشتركة،لها نوافذ صغيرة وتحدد هويتها نوعية الحجارة التي تبنى بها وطبيعة المنطقة التي وجدت فيها، ناهيك عن نوعية القراميد الموضوع على سقفها والتي تعد رمزا لا يتجزأ من رموز العمران القبائلي،وهذا ما تغنى به المغني القبائلي :"أيت منقلات" حيث قال:

"قريتي شبيهة بعقد ارتدته الجبال ربطت بالمنحدرات من دون حبال

قريتي عقود ارتدتها الجبال ربطت بالسموات من غير حبال

" تدارثيو ثشوبا أزرار غف أذرار ،إق شودن مبلا إمورار،سشرفان"

"ثمورثيو ذزورار غف إذورار اقشودن مبل إمورار س قنوان"

ولو حاولنا ربط المعاني المقصودة من هذه الأبيات الشعرية،وواقع الخلفية المميزة لجينريك الفيلم،ألفينا حقا نوعا من التوزيع المتناسق للمنازل فوق الجبال، وتتلاصق بهذه الأخيرة على الرغم من المنحدرات المميزة لها،وهي بذلك شبيهة بالعقد الذي نظمت أجزاؤه الخيوط،لكنه يتعجب من هذه المنازل التي انتظمت والتصقت في المنحدرات من دون هذه الخيوط،كما تحيلنا هذه الصورة إلى منظر خاص يميز هذه المنازل والمتمثل في قربها للسماء عند النظر إليها من بعيد،وهذا ما يميز العمران القبائلي عن بقية الأنماط المعمارية،يبين هذا رمزية وخصوصية الأرض التي عرفت ميلاد كل من المخرج وصاحب الموسيقى،وكاتب الرواية،مولود معمري،ونستشف هذا من عنوان المقطع "مسقط رأسي*"ويتعمق الحنين إلى هذا الوطن عند استقراء الدلالات العميقة لامتزاج نوتات الموسيقى بالصورة الممثلة للربوة المنسية.

هكذا،وبعد عرض عنوان الفيلم وعناصر الفرقة الفنية المشاركة فيه ،على خلفية منظر القرية الذي أشرنا إليه وعلى صدى الموسيقى الهادئة والحزينة لشريف خدام،تتغير الموسيقى من دلالات الحزن العميق والألم إلى تعميق دلالات ومعاني الشوق والحنين إلى الماضي بعد غياب طويل،يتعمق هذا المعنى مع ما عمد المخرج على إدراجه من لقطات تصور في مجملها عربة تجرها الخيول عائدة من السفر،تتجول في طرقات منطقة القبائل التي

---

*anida i lulagh.

تظهر على خلفيتها،وهي سلسلة من اللقطات الوصفية التي تبين عودة "مّناش" من المهجر،وتشير في الوقت ذاته إلى فترة مميزة تتمثل في سنوات 1939 حيث ساد المنطقة جو خاص للحرب العالمية الثانية،وهذا ما توصلنا إلى رمزيته العربة التي تشير إلى وسائل النقل المتداولة في تلك الفترة،والتي تتميز ببساطتها.

يعمق هذا الحنين أصوات طبيعية لحوافر الأحصنة، وهي تجر العربة في هذه الطرقات،هكذا،يخلق في نفسية المشاهد نوع من الفضول الذي يدفعه للتساؤل عن ما هو خفي في هذا الفيلم ،وفي ثنايا العديد من لقطاتيتساءل أيضا عن الوجهة التي أتت منها هذه العربة،والراكبين عليها،والمسار الذي تقصده هذه الأخيرة،وهي كلها عناصر تتولى وظيفة أساسية هي خلق نوع من التشويق والفضول لتتبع بقية ما يعرض في مقاطع الفيلم،ونلاحظ أن المخرج استكمل عناصر الفرقة المنتجة للفيلم طوال مدة عرض هذا الجيريك .





لقطتان مأخوذتان من الجينريك

المقطع الأول:

تبدأ أحداث الفيلم عبر نغمات موسيقى هادئة،لشريف خدام تستحضر في الذهن معاني الشوق والحنين إلى ذكريات الماضي وتفاصيلها لا سيما وأن اسمها المتمثل في "**مسقط رأسي**"يعكس لقطة الجزء الكبير التي ركز عليها المخرج،حيث صور فيها المخرج وبزاوية عادية وحركة كاميرا خلفية،مكان الربوة المنسية،وهي القرية المنعزلة،المتواجدة بين قمتين جبليتين،وتظهر هذه القرية بعيدة وبسيطة،تعود إلى السياق الزمني الذي ذكره الراوي في حكايته،والمتمثل في ربيع عام 1939 ،تبرز هذا المعنى الدوال البصرية الطبيعية،حيث كانت الجبال مكتسية حلتها الخضراء التي تحمل دلالات خاصة في الثقافة الشعبية القبائلية وتتمثل في الحياة والأمل،والنعمة.

يبتعد المخرج بالكاميرا إلى الوراء،فتبتعد عن نظر المتلقي هذه القرية،ليكتمل بذلك معنى التناسي الذي وضعت فيه الربوة المنسية، يتوجه المخرج إلى مقران الذي يظهر في هذه اللقطة وبصره موجه إلى هذه القرية وفي عينيه تظهر ملامح الحسرة والألم .

تتنامى أمام عيني المشاهد هذه الدلالات الضمنية حينما يوجه مقران نظرته إلى الوراء ،نستقرئ من نظرته هذه، ملامح الحزن والأسى،والإستغراب،يبدأ الراوي في سرد حكاية مقران،المدونة في دفتره،وعلى وقع دوال الموسيقى المستحضرة للأرض وللوطن الأم،تتوجه كاميرا المخرج إلى منظر **"حرث الأرض"**،صور هذا الأخير بزاوية غطسية لكاميرا وصفية للجزء الصغير،تولت مهمة وصف هذا النمط من خدمة الأرض ،حيث تظهر من بعيد واحدة من شخصيات هذا الفيلم،والمسمى ب"موح"يجر محراثا يقوده ثوران،ومن ورائه تظهر التربة محروثة،وعلى هيئته منظر الفلاح البسيط،حيث لبس قشابية رمادية وصدرية بيضاء داخلها،ويضع فوق رأسه مظلة يلبسها الفلاحون،يسمع في هذه اللقطة صوت خاص والمتمثل في قول مقران"آ موح" وهو عبارة عن دال لفظي ،يحمل في فحواه وظيفة خاصة متمثلة في النداء ولفت الإنتباه،والدليل على ذلك أن موح رفع رأسه باتجاه النداء أي إلى الأعلى. وعلى نفس وتيرة اللقطات يواصل وصفه لهذا الجو العام والذي فيه يصور عبر اللقطة الثانية ذات الحركة الوصفية الجانبية موح يترك المحراث ويجري في مسار جانبي.

لا يفوتنا في هذه النقطة ،الإشارة إلى أن للقطات الأولى دلالات إيحائية خاصة ،فهي العناصر الوصفية الحكائية التي وضعت المشاهد في جو من الوصف العام،في ثناياه،استنطاق للعديد من الشفرات الإجتماعية وإيحاء لواحد من تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،والمتمثل في الحرث التقليدي، الذي يعتمد في جوهره على المحراث البسيط الذي يجره ثوران.

تعمد المخرج أن يكون هذا الدال البصري متوافقا مع الفكرة الأساسية للمقطع والمتمثلة في عودة مقران من المهجر،وتتوحد دلالتهما ليشكلا معا معنى رمزيا أراد المخرج خلقه في ذهن المشاهد،ويتمثل هذا الأخير في استمرار الربوة المنسية على اعتماد نفس الأنماط الإنتاجية،والسير على ما هو مألوف من الأنساق الثقافية،والدليل على هذا،تداول الحرث التقليدي كنمط إنتاجي لم يحدث أية تغييرات،ما من شأنه أن يوحي باستمرارية تداول عناصر الثقافة الشعبية القبائلية وتمثلاتها.

فالعائد من الغربة،حينما يجد أمام ناظريه صورة أساسية متمثلة في اعتماد نمط الحرث التقليدي،فإنه من دون شك،سيرسم في ذهنه صورة ذات دلالات إيحائية خاصة،تتمثل في استمرار نبض الثقافة الشعبية القبائلية بالحياة في أعماق هذه الربوة المنسية،واعتماد نماذجها رغم تغيرات الزمن،فأول ما يمكن أن يغيره المجتمع،نمط الإنتاج،ويحدث هذا الأخير تغييراته على بقية المجالات بصفة تلقائية،وبما أنه مازال معتمدا،فإن هذا إشارة إلى

استمرارية اعتماد بقية الأنماط في المجتمع القبائلي، بما في ذلك النمط الثقافي،وهي المفاتيح الدلالية التي أعطاها الراوي من خلال سرده الروائي حين قال في اللقطة الثانية:

"هنا،الشباب يهاجرون عن بلادهم في سن مبكرة ،يجب عليهم الذهاب للبحث عن العمل في مكان آخر

*وفي هذا إيحاء بصعوبة ظروف العيش،وقساوتها ،وأكمل في اللقطة التي تليها:

"التربة لا تعطي لقمة العيش لصاحبها ،أما أنا كنت صغيرا حينما غادرت منطقة tasga* للمرة الأولى ،هكذا أراد أبي،كان حلمه أن أدرس "[1].

يشير المخرج على لسان تعليق الراوي إلى واقع أساسي قد يشفي فضول المتلقي عندما يسأل عن سبب تناسي هذه الربوة،ويتعلق الأمر باشتداد الهجرة المرافقة لاشتداد الفقر وتأزمه،لهذا يقصد الشباب المهجر للحصول على لقمة العيش التي يتم بها تغطية حاجات الأسرة،أو الحصول على الأموال الكافية لدفع الضرائب وبناء احتياجات القرية ومرافقها الأساسية،أو شراء الحيوانات والمواشي،أو لبناء المنازل ،كما أن نسبة معينة من الأولياء يبعثون أولادهم لمواصلة تعليمهم إيمانا منهم بأهمية هذا الأخير في بناء حياتهم[1]،وهي حال مقران الذي أراد أبوه أن يواصل تعليمه في فرنسا.

وهي أفكار تعمد المخرج أن يثير مفهومها الإيحائي في نفسية المتلقي، لذلك استهل هذا المقطع بمثل هذا المنظر الخاص بعملية الحرث،أكثر من ذلك،اقترب من الشخصية المحورية للفيلم باعتماده نفس مسار الكاميرا الوصفية التي أراد من خلالها إبراز مقران ووصف ملامحه العامة التي تبرزه يرفع الحقيبة ويحملها بيده ويتجه إلى النافذة ويمد يده إلى الجرة، ،على نفس المسار ينقل الكاميرا ليظهر لنا مقران يرفع الحقيبة ويحملها بيده ويمشي باتجاه النافذة يمد يده إلى إناء "ثقروشث" يحمل هذا الأخير ويتجه لمكان يجلس فيه ليشرب.وعلى نفس النمط من اللقطات يركز على مقران وهو يشرب من القلة جالسا.

لهذه اللقطة دور وظيفة رمزية خاصة في هذا المقطع،وهي التأكيد على الفترة الزمنية التي تكلم عنها الراوي في هذا المقطع والمتمثلة في 1939 وهذا ما دلت عليه الحقيبة التي حملها بين يديه،ناهيك عن المنزل التقليدي الذي اقترب منه ليشرب من الجرة المتواجدة على نافذته،أكثر من ذلك،تفتح خلفية اللقطة سجل الماضي لمعرفة استمرارية تداول مختلف أنماط الثقافة الشعبية في المجتمع القبائلي طوال هذه الفترة ،فالأحجار التي بني بها هذا المنزل،والقرمود الذي يوجد في سقفه،وكذلك الصخور التي أطرتها،كلها عناصر مادية للثقافة الشعبية القبائلية.

---

*" d agi ilmezyen d tefren tamurt ref zik,ilaq ad d ruhen ad xedmen anda nniden ."

[1]" akal ur d y ttek ara tam3ict i bab ines,ma d nek,mazal iyi d'aqcic assen imi iy frar tasga, tikelt tamezwarut,akka I yebra baba,yessaram ad drrer.

[1]Tereza Hyankova,<u>L´immigration des Kabyles d´Algérie en République tchèque</u>, études de CEFRES,n 06 ,centre Français de recherches en sciences sociales, Paris, décembre,2005,p07.

تتواصل هنا ملامح الشوق التي من خلالها يبرز التعامل من جديد مع ما هو متأصل في الثقافة الشعبية القبائلية من مظاهر،كما تبرز في الوقت ذاته نوعا من الحنين الذي تدعمه الموسيقى المتداولة في خلفية الصورة والسرد الروائي حيث يستكمل الراوي قصة العائد من المهجر فيقول:

"منذ ذلك اليوم،أغادر بلدي وأرجع واليوم عدت مرة أخرى من مدينة بوردو،في **هذه الأيام سوف ألتحق بالجيش**[2]وقوله في اللقطة الموالية **:"سوف أصبح جنديا** في **الجيش،إنه دورنا للغوص** في بحيرة **عميقة**[3]**.**

وهنا دعم الراوي وصفه العام لظاهرة الهجرة من خلال استكمال ذكر أسبابا، والتي تتمثل في الإلتحاق بالجيش، وفي هذا تسليط للضوء على أهم أسباب الهجرة في فترة1939 والمتمثلة في عملية التجنيد الإجباري الذي اعتمدته فرنسا لاستكمال جيوشها وتقويتها ،ومن ثم تحقيق النصر على النازية،وأجبر الشباب الجزائري على الإلتحاق بصفوف الجيش الفرنسي بدافع المرسوم الصادر عن التجنيد الإجباري والذي مس كل الشباب كما أشار في الوقت ذاته إلى صعوبة أوضاع الحرب وظروفها ،وهذا ما سنحاول التركيز عليه في تحليل بقية المقاطع.

هكذا وبعد الوصف العام للجزء الذي يمكن اعتباره مجازا مرسلا من خلاله يفهم الكل،تعمد الإقتراب إلى هذه الشخصيات لوصف حالتها النفسية واستقراء دلالة ورمزية سياق الحوار الذي يتواجد فيها،واستند في تجسد هذا على اللقطة الأمريكية التي ركز فيها واستنادا على زاوية عادية وحركة كاميرا ثابتة على شخصية مقران مبتسم يقف ليسلم على" موح "بحرارة ويرفع القلة ويتوجهان معا إلى الصخور وفي يد موح قبعته ويبين الحوار عمق دلالة هذا اللقاء ورمزيته الخاصة حيث يقول:

-"مقران" !

-أيا موح !

- "مرحبا بك يا مقران !كيف حالك؟اشتقت إليك يا روحي[1] !.

-هاأنت ذا ترى،

- أنت لم **تتبدل على الإطلاق !،كيف هي حال بوردو إذن ؟**

- دعك من بوردو !

---

[2]**"seg imiren,tt ruhur d tturaler-d ,ass-a uraler-d tikelt n niden s Bordeaux,deg ussan –a ad d kecmer d a3sekriw".**

[3]**"ad d ural ar d a3sekriw,d nnuba nner ad nekcem tamda lqayen**

[1]**Meqran !Ay Amuh, d l3eslama inek ameqran !amek it ttilid?cedhar-k a tarwiht,aqli-k t twalid,kecc jami t bedle-d ,amek I ttili Bordeaux? Djdji-k I Bordeaux a weldi! "**

يتعمق أكثر في الأحداث من خلال القطة المتوسطةالتي تولت مهمة الغوص في واقع الحدث ومعايشته عن قرب، حيث تسمح نوعية هذه اللقطة بجعل المشاهد قريبا من أحداث هذه اللقطات، ليعايشها بكل تفاصيلها،ما دعم هذه الصبغة التفاعلية الخاصة التنقل الجانبي والوصفي والذي يسمح بالإلمام بجميع عناصر اللقطة،ومن ثم التفاعل معها،ومع منظر عبره"مقران"يمشي ووراءه "موح"،يجلسان معا وفي يد مقران القلة ويد موح القبعة.

من شأن هذا التنويع في اللقطات أن يحيل إلى رمزية خاصة تتمثل في أهمية الحدث،ورمزيته الخاصة،فهو متعلق بعودة مقران من المهجر واحتكاكه مع موح،لذلك تدل حرارة اللقاء إلى العلاقة الحميمة التي تجمع مقران بموح من جهة،وعلى اشتياق هذا الأخير لمسقط رأسه وبمعرفة أخبار أهله وقريته،نظرا لحتمية خاصة تكلم عنها الراوي في هذه اللقطات حيث قال مقران:"،ومن خلال هذا الدوال اللفظية ،نستطيع استقراء معان عديدة مجسدة لقساوة العيش في المهجر،وما عمق من رمزية اللقطات وبعدها التفاعلي الموسيقى الهادئة ل"شريف خدام" التي رافقت سرد الراوي وتتبعت مرحلة سرده الروائي.

تداول المخرج في لقطته الوصفية للجزء الصغير عملية استكمال السرد الروائي الذي دار بين مقران وصاحبه موح،حيث صورهما معا فوق الصخور يجلسان جنبا إلى جنب، ويتدعم هذا الجو الروائي برنات حزينة لصوت مزمار الرعاة،وهي الرنات التي تمثل دالا صوتيا خاصا ،يوحي في الذهن معاني الحزن والأسى والمعاناة،وهذا ما يمكن أن تترجمه اللقطة المقربة ،والتي تصف ملامح موح جالسا يتحدث مبتسما ، يوجه نظره إلى مقران ويقول:

"**هذا فوق إرادتي،هذا العام،أنا وأبوك مشغولان كثيرا بهذه الأراضي،يجب علينا إنهاء عملية الحرث قبل جفاف التربة،أتعرف؟والله،تعلّمت أم لم تتعلم،الأمر سيان،لقد حضّر لك أبوك يدا آخر للمحرات** [1]**!**" وفي يحمل هذا التعبير اللفظي دلالة رمزية خاصة، تؤكد ما أشرنا إليه في التحليل السابق والمتمثل في استمرار تداول الأنماط التقليدية في الثقافة الشعبية القبائلية ،وفي الإنتاج على نحو التحديد،أو تلك التي تركز على مقران يصغي لما يحكيه موح،وعيناه متوجهتان وفق نظرة جانبية من شأنا أن تؤكد معاني استحضار الماضي والتحسر بسببه،وهذا ما يؤكد عليه التعليق الوارد في هذا المقطع والمتمثل في:

"**لماذا تريد أن تتغير الظروف من حولي؟الحرث بالنسبة له عنصر متوارث من السلف إلى الخلف،كيف حاله؟**"[*]

---

[1]**Allah ghaleb, aseggas-a nek d baba t hers-anegh tferka agi ,ilaq ad nekfu ameggal m eqbel ad yeqqar w akal,tezrid,wallah ttef astillu negh qqim, atan ihegga akid baba k lma3un wis sin.**

[*]**ay gher it bghi-d ad t beddel fell-i, netta tayerza agini wa I ttadjaat –id iw-a, a mek I yettili?**

فهذا التحسر يمكن استنطاقه من خلال ملامح مقران وإيماءاته،حيث أنه لم يتقبل تعبير موح الذي علق عليه بنسيانه لطقوس وتقاليد الحرث،وأكد له تمسكه بما هو متوارث عن الأجداد،واستعداده على مواصلة هذا التراث واستكمال عملية الحرث.

من جهة أخرى،نجد أن المخرج استمر في مسيرته في تداوله اللقطات النفسية،ومن ثم الإقتراب من الجو الحميمي للحديث ،أين تدنو الكاميرا من "موح"يتحدث ويسترجع كل تفاصيل المدة ومعاناتا،ويركز على رجع صدى مقران الذي يستقرأ من إيماءات وحركات وجهه ،حيث يبرز علامات الدهشة البادية على وجه مقران وهو يرفع حاجبه ،ورفع الحاجب في سيميولوجيا الأهواء والعواطف علامة من علامات الدهشة الإستغراب والتعجب[1].

لا يفوتنا في هذا الإشارة إلى التناسق ما بين التعليق الوارد في هذه اللقطات والموسيقى الخاصة التي ترافقه،وكذلك مختلف الحركات والإشارات الظاهرة عبر الحوار المتضمن لهذه العناصر،حيث ورد في التعليق ما يلي:"**كيف حاله ! قالو ما هو زمانك أيها الغيلم،فأجاب:هكذا كانت حالنا منذ أن خلقنا"هكذا هي حالنا،**نحن **نعيش حياة سوداء** في **هذه الربوة المنسية** [*]".

"المأساة كبيرة إذن [2]!!"

"لو تعرف،زارنا الطبيب نيكوزيا هذه الأيام الأخيرة،فتح بطن صبي صغير،وإذا به يجد ثلاثة كيلوغرامات من العشب،أرأيت ؟.

نستشف في هذا التعليق أن أوضاع الربوة المنسية قاسية لم تتحسن بعد،بل أكثر من ذلك ،تأزمت العديد من مظاهرها،وازداد الجوع والفقر الذي أدى إلى مشاكل صحية واجتماعية فتاكة،كما لا يفوتنا في هذه النقطة الإشارة إلى ورود صنف من أصناف التراث الشفوي الشعبي القبائلي،وهو مثل شعبي يستدل به موح على عدم تغير الأوضاع في الربوة المنسية،حيث قال في هذا الصدد:" **قالو ماهو زمانك أيها الغيلم،فأجاب:هكذا كانت حالنا منذ أن خلقنا"،**ويمكن اعتبار هذا المثل كناية عن ثبات الأوضاع واستقرارها.

---

[1] للمزيد من الإطلاع،عد إلى كتاب كريم زكي حسام الدين،مرجع سبق ذكره.

[*]**"amek i yettili ?nnan –as aniwa id zman ik a yifkar ?yenna as akka id nekkar,hataya amek I yettili,aqlagh n ettidir yiwet n tem3ict d taberkant d tewrirt agi yettwattun "**

"

[2]" **safi meqret lmiziriya** ?

دعم المخرج هذه الدلالات وعمد إلى إرساء رمزيتها من خلال إدراج العديد من الأصوات الطبيعية الموحية بجو ربيعي وفضاء خارجي،وما زاد من واقعية هذه الأصوات،إيراد صوت "**طكوك**" وهو صورة سمعية وإيقونة تجاورية دالة على فترة من الظهر تسمى ب"**أزيلال**"،تتميز باشتداد درجة الحرارة.

إضافة إلى هذا المعنى المباشر،نجد أن له دلالة ضمنية تتواجد في أعماق الثقافة الشعبية القبائلية،حيث يعتبر صوت "**طكوك**"مقياسا،أو علامة خاصة يعتمدها الناس في تحديد فترة الظهر،كما يعود بنا إلى أسطورة خاصة رويت في شأنه، ولا تزال لحد الآن عنصرا لا يتجزأ من عناصر التراث الشفوي الشعبي القبائلي ،حيث روي عن زمان الرسول (ص)أنه حينما هرب من الكفار،التقى في طريقه بقطيع من الأبقار،وطلب منها حمايته وإخفاءه من الكفار،لكن هذا القطيع لم يحمه منهم،فدعا عليهم بأن يسقط عليهم الله عقابا يتذكرون به عدم وقوفهم إلى جانبه،ويتحدد هذا العقاب في أنم لن يستطيعوا الرعي في أوج الربيع،حينما تصل الشمس إلى ذروتا،وهذا بسبب طائر **طكوك** الذي يصدر صوتا مزعجا على إثره يهرب قطيع الأبقار من دون الرعي بسلام وسط المراعي الخضراء.

ولا ننسى في هذا أصوات طبيعيةأخرى من خرير المياه، نباح الكلاب، زقزقة العصافير،والتي شكلت مع الحوار جوا طبيعيا للحديث واسترجاع الذكريات،يمكن من خلال هذا المقطع،استقراء العديد من الشفرات الإجتماعية التي أشار إليها "بيير قيرو"،يتعلق الأمر بالعناصر التالية:

- **لباس موح:**الذي يمكن اعتباره شفرة اجتماعية دالة على الهوية،تحيلنا هذه الشفرة إلى جماعة اجتماعية متمثلة في جماعة الفلاحين البسطاء، يمكن استقراء هذا من خلال القبعة التي تشير إلى جماعة وظيفية في سيمياء لباس الرجل القبائلي.
- **لباس مقران:**يدل هذا اللباس على جماعة اجتماعية أخرى،متمثلة في جماعة المثقفين،إذ يتكون من سروال،وقميص،يميز بكونه لباسا أكثر تقدما بالمقارنة مع لباس الآخرين،كما تدل الحقيبة التي يحملها مقران في يده على جماعة اجتماعية متمثلة في المهاجرين،وهي بذلك دال بصري،أو مجاز مرسل،يحيل إلى ظاهرة الهجرة في الـتمع القبائلي.
- **المحراث:**يمكن اعتبار المحراث التقليدي دال بصري،يحيل إلى نشاط وظيفي من الأنشطة الممارسة في منطقة القبائل،ويمكن مقاربته كشفرة اجتماعية من الشفرات التي حددها "بيير قيرو"،تدل على الهوية الإجتماعية،المتمثلة في الهوية القبائلية.
- **الجرة:**تشير الجرة إلى شفرة من الشفرات الإجتماعية الدالة على الهوية ،وتشير بذلك إلى أحد الأواني المتداولة من قبل القبائل،وهي بذلك جزء لا يتجزأ من الثقافة الشعبية القبائلية،تشير في الوقت ذاته إلى طبيعة هذه

الأخيرة،من حيث اعتبارها ثقافة تقليدية،تعتمد على النمط الفلاحي البسيط،وهو ما يمكن استقراؤه من خلال بساطة هذه الجرة.

-الم ل التقليدي القبائلي:يمثل هذا العنصر نمطا من أنماط العمران التقليدي القبائلي،وهو في ذات الوقت شفرة من الشفرات الإجتماعية الدالة على الهوية،من حيث اعتباره دالا بصريا إيقونيا يكشف عن طبيعة العمران القبائلي،وخصوصيته الرمزية،من حيث قيامه على النمط التقليدي،من حجارة وطوب.

-الأسماء والألقاب: يمثل كل من **"موح"،"مقران"** شفرةمن الشفرات الإجتماعية الدالة على الهوية،لهما رمزيتها الخاصة في هذا الـتمع،تحمل في طياتا دلالة خاصة،حيث يشير اسم **"موح"**إلى صغير ل"محند"على اعتباره اسم ذكر مشتق من اسم"محمد"،ويستعمل ليدل على اسم الرسول"ص"،لكن ولتفادي أن تصبح سيرة حامل هذا الإسم سيئة ومنافية للدين،تعمدوا على تحويره إلى "محند"أو"امحند"لكي لا يلطخ بأفعاله اسم الرسول"ص".

كما يدل اسم **"مقران":**علىمعنى الكبير،يتم تداوله للتفاؤل بأن يصبح الكبير بين أهله وعشيرته،ليغدو مسؤولا عليها،وواعيا بقيمة المسؤوليات الملقاة على عاتقه.

-صوت طكوك:يمثل هذا الصوت دالا سمعيا،من هذا المنطلق،يمكن اعتباره دالا صوتيا،يشير إلى الهوية والثقافة القبائلية،يعود السبب في هذا إلى كونه يحمل في طيات هذه الثقافة رمزية خاصة،فهو شفرة من الشفرات الإجتماعية التي تحيل إلى فترة زمنية متمثلة في اشتداد الصيف،هكذا،يمكن عدها شفرة،من خلالها يقيس الأفراد الوقت.



لقطة مأخوذة من المقطع

المقطع الثاني

يصور ا العرس في المقطع واقع العرس في منطقة القبائل،فهو مناسبة مقدسة وخاصة،على وقعها تتز المنطقة بالزغاريد التي يصل صداها إلى أبعد الحدود،والتي لا نستطيع الجبال العالية،والأشجار الكثيفة الحد من بعدها وقوتا،بل على العكس من ذلك،تكتسي هذه الحواجز الطبيعية حلة هذه الأصوات،ما يعمق من جمالها،ويثير فضول الفرد للإحتكاك بفعاليات هذا العرس،وهذا ما حدث لمقران،الذي اندفع لاكتشاف الأحداث،لا سيما وأنه خاص بأكلي،المعروف بجاهه،وقوته،ومركزه الإجتماعي.

لعل أول ما استهل به المخرج،لوصف حيثيات العرس القبائلي،عملية فتل الكسكس،وتحضيره،وهي العملية التي تحدد أبعادها الضمنية،الصورة الإيقونية لجماعة النساء اللواتي يجلسن في جماعات للقيام بالعملية،وهنا يفتح المخرج اﻟﺎل لاستحصار العديد من المعاني المرتبطة بطبيعة الثقافة الشعبية القبائلية،وبالدور الموكل للمرأة في هذه الثقافة،وأول ما يقال في هذا الصدد،أن عملية العرس،وتحضيراتا المختلفة،دور موكل للمرأة،ولربة البيت على وجه التحديد،والتي تقوم باستدعاء نساء القرية لمشاركتها في هذه العملية،وهذا ما تبرزه لقطة الجزء الكبير،التي تصف جميع تفاصيلها،ومختلف الأدوار الموكلة للنساء فيها،من فتل،غربلة[1]،...

وهنا،يشكل كلا من الكسكس والأواني المستعملة فيه،من قصعة،غربال،شفرات اجتماعية دالة على الثقافة القبائلية،وهي عناصر مادية،تتضمن في طياتا أبعادا رمزية،وثيقة الصلة بالصورة الثقافية التي يحتضنها اﻟﺘمع القبائلي،وتشكل معه صورة إيقونية،لارتباط الكسكس تاريخيا ﺑﺬه المنطقة[2].

يؤكد المشهد في ذات الوقت،ارتباط الكسكس بصفة خاصة،والغذاء بصفة عامة بالمناسبات المختلفة بما في ذلك الأعراس،على اعتباره عنصر مكمل للسلوكات الطقسية،وللعقد الإجتماعي،وإليه توكل مهمة مباركة هذه المناسبات،وتأييد الأفراد فيها عن طريق دعم اتحادهم وتكتلهم وتضامنهم.

ينتقل المخرج بعدها لإظهار الجانب الآخر لهذا الطقس،ويتعلق الأمر بالجانب الإحتفالي،والذي لا يكتمل من دون زغاريد النساء ورقصهن،حيث أنه غالبا ما تشجع عملية فتل الكسكس ﺑﺬه الزغاريد،والأغاني النسوية،والتي تشكل مجالا للتنفيس العاطفي،بعد التعب والمشقة،وتغتنم الفرصة لإبراز المرأة جمالها،ودرايتها في شؤون الحياة من خلال إيجادها فتل الكسكس،والرقص،وتغتنم المسنات الفرصة لانتقاء العروس الملائمة لابنها،وهنا،نستحضر العلاقة التشاﺑﻬية بين تحريك المرأة القبائلية لردفها أثناء رقصها،وبين عملية فتل وغربلته الكسكس،والتي تبرز أهمية العنصرين في الحياة الإجتماعية في هذا اﻟﺘمع،إذ يشكلان هواءها ومائها،فكما يكون الكسكس "الغذاء"ضروري للحياة،كذلك يشكل الرقص فضاء مناسبا لتشكيل قاعدة الأسرة،إذ يتم فيه اختيار

---

[1] للمزيد من الإطلاع،عد إلى طقوس الزواج في سيمياء الطقوس الشعبية القبائلية،الجانب النظري.
[2] للإطلاع أكثر،عد إلى سيمياء الغذاء في الجانب النظري.

الفتاة المناسبة للزواج،ولا أدل على ذلك من اللباس،الذي شكل شفرة من الشفرات الإجتماعية الوثيقة الصلة بهذه الثقافة،واندمج مع الحلي،كشفرة أخرى،ليكون علامة دالة على الفرح،حيث تغتنم النساء الفرصة لإبراز جمالهن عن طريق ارتداء أجمل ما لديها من لباس وحلي[1].

يبين المقطع في ذات الوقت،الدور الذي يلعبه الرجال في العرس،حيث لا تكتمل الفرحة من دون عرس خاص بهم"أرار"،يكون ليلا في الغالب،وخارج المنزل،من خلاله يتم التعبير عن فرحهم بالرقص والغناء،وهذا ما حاول المخرج الحديث عنه بالصورة الإيقونية،والتي تبين رقصهم المميز بإظهاره لقوة الرجل وافتخاره،وحريته يتناقض هذا مع ما هو مصور في رقص المرأة،والذي يتميز بإظهارها لحيائها،من خلال طأطأة رأسها،وإخفاء ملامح الفرحة،وكذلك حركة يديها ورجليها،ويتواءم هذا وما هو وارد في سيمياء الرقص القبائلي ورمزيته،وهنا،يظهر اللباس الرجالي،والذي لايتميز بتنوعه وانفتاح ألوانه.

يمكن،من خلال هذا المقطع،اعتبار الرقص،والحركات الرقصية،جملا أو شفرات اجتماعية،معبرة عن الثقافة والهوية الإجتماعية،وهي في ذات الوقت،علامات محددة للصورة الإيقونية لهذه الثقافة،إذ من خلالها،عرف هويتها.

أبرزت لقطات هذا المقطع،البندير والمزمار أو الناي،كأهم الآلات الموسيقية المتداولة في هذه الفترة،وهي بذلك شفرات اجتماعية دالة على الهوية،كما تمثل جزءا لا يتجزأ من التراث الموسيقي لهذه الفترة،والذي يتميز بالبساطة بساطة المجتمع وثقافته،كما بينت في الوقت ذاته،العديد من العناصر الداخلية للمنزل التقليدي القبائلي،ويتعلق الأمر ب "تكنة"التي صورت كمكان للرزق،والنعمة نظرا لرفعته،وصور هذا من خلال البيض المتواجد فيها،وكذلك المخابي التقليدية القبائلية،ما يجعلها شفرات اجتماعية دالة على الهوية.

نضيف إلى هذا،إبراز المقطع لقيمة متأصلة في الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر بضرورة استكمال العرس،سلوك طقسي من خلاله يتم إحضار الغذاء "من بيض،دقيق،سكر"إلى أهل العرس،وهذا للتعبير عن الفرح،والإشتراك معم فيه*.

يؤكد المقطع في ذات الوقت،ارتباط المصباح التقليدي بالعرس،نظرا للدلالات الموفقة به ما هو مرتبط بشكله،حيث يتضمن المصباح التقليدي القبائلي قدسية خاصة موغلة في عمق الثقافة والمعتقد الشعبي القبائلي،يستلهم هذه القدسية من شكله ،على اعتباره ينقسم إلى ثلاثة أجزاء متساوية الشكل والطول،وتتمثل في الرجل أو القاعدة المخروطية الشكل. تكون الجهة التحتية لهذا العنصر، في الغالب ،على شكل فتحة دائرية مبدعة

---

[1] للمزيد من الإطلاع،عد إلى سيمياء الرقص ورمزيته في الثقافة الشعبية القبائلية.

* للإطلاع أكثر،عد إلى طقوس الزواج،محور سيمياء الطقوس ورمزيتها في الثقافة الشعبية القبائلية.

بشكل خاص ومميز،من الدلالات الرمزية لهذا العنصر نجد تجسيدها للمرأة والخصوبة على اعتبارهما مصدرا للحياة[1].

يتضمن المصباح التقليدي في الوقت ذاته رأسا عريضا نوعا ما على شكل مزهرية ينتهي بسطح موضوع بطريقة أفقية،يخرج هذا الأخير من الإناء المثلثي الشكل الذي يجمع رؤوس هذا المصباح ، يقدر عددها بثلاثة،وهي التي تقوم بامتصاص الزيت الموجود داخلها،وفق هذا الشكل،تتحدد الدلالة الرمزية لهذا العنصر على اعتباره يمثل جسد الإنسان الذي يستلهم روحه من الجزء الداخلي[2].

تتحدد رمزية الجزء العلوي في اتحاد الرجل مع الأنثى، ويشكل في الوقت ذاته البعد القدسي لهذه الروح التي تمثل جذور هذا الإتحاد،تتعمق رمزية هذا العنصر من خلال ربطها بالدلالة المرفقة بالسلوك الطقسي المرافق للبعد الإستعمالي له،حيث أنه لا بد من وضع البيض حواليه دلالة على الخصوبة،من هذا المنطلق واستنادا على الدلالات المرفقة بذا العنصر، لهذا يستعمل هذا النوع من المصابيح في الزواج ،حيث يتم وضعه بالقرب من العروس تفاؤلا بأن تصبح جميلة بمثل ضياء هذا المصباح،كما يتم التنقل به في الموكب الذي يحمل العروس إلى بيت زوجها[4].

كما تشكل تقاسيم العروس،وإيماءاتا،وكذلك اللباس الذي ارتدته، شفرة اجتماعية دلة على الهوية،لا سيما إذا ما أخذنا بعين الإعتبار ضرورة إخفاء العروس لوجهها بغطاء خاص يسمى "أشبربر"لحفظها من العين،وترتدي في الوقت ذاته كامل حليها الفضي الدال على هذه المناسبة.





لقطات مأخوذة من المقطع

المقطع الثالث:

---

[1] J C Musso, <u>dépôts rituels des sanctuaires ruraux de la grande Kabylie</u>, arts et métiers graphiques,op cit,p,p113,114.

[2] Ibid,P114.

[4] Ibidem.

تدور كل أحداث هذه المقطع على مقربة من مدخل مـ ل أكلي ،حيث يركز المخرج في معظم لقطاته على تصوير جو من التجمعات النسوية المميزة للمجتمع القبائلي.يعتبر هذا الفضاء مكان اتصال خاص لهذه الفئة من خلاله يتم إجراء مختلف الأعمال النسوية،وتستغل الفرصة للتحاور والنقاش حول مواضيع عدة.

يحمل اللباس الذي ارتداه أكلي علامة تعبيرية خاصة،حيث يدل على جماعة اجتماعية تميز التركيبة الإجتماعية للمجتمع القبائلي ،تتمثل هذه الأخيرة في الأقلية الغنية الموالية لفرنسا، يوجه إليهم السكان نظرة سلبية نظرا لموقفهم المدعم لتواجد فرنسا ،واستغلالهم السكان بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

ولو أردنا الوقوف عند دلالات الشفرة الإجتماعية المتمثلة في اللباس،ألفينا أن العباءة توحي إلى التقديس والوقار والإحترام،فهي ليست في متناول جميع السكان،كما يشير لونا الأبيض إلى لون الثلج الذي يعني الصفاء ويراد به في هذه اللقطة التميز عن الآخرين،سواء من ناحية المكانة الإجتماعية،التي تبرزها نوعية اللباس وطريقة ارتدائه،أو بالعناصر المرافقة لهذا الأخير في هذه اللقطة،مثل الطربوش الأحمر الذي يكشف عن النخبة في الـتمع،أو الورقة التي يحملها أكلي بين يديه، والتي تؤكد إتقانه للقراءة والكتابة وسط العديد من الأميين الذين لا يجدون سبيلا لذلك،حيث تشير نسبة الأمية في هذه الفترة إلى ما يقارب 95% من النسبة الكلية للسكان.

وإذا ما حاولنا الربط ما بين العنصرين"الثقافة الشعبية القبائلية/انتشار الأمية"ألفينا نوعا من التناسب الإيجابي بينهما، حيث أنه وكلما زادت نسبة الأمية، استمر الأفراد في تصديق الخرافات والمعتقدات والأساطير والتي تعتبر مواد أولية تتغذى منها الثقافة الشعبية، على حساب الثقافة العالمة إذ يكون تداولها في ضئيلا في الـتمع[1].

ينتقل المخرج عبر لقطات وصفية حكائية إلى وصف الجو العام لاجتماع النساء،ومن خلاله تتخذ الكاميرا زاوية عادية وحركية وصفية جانبية قصد الإلمام بالوصف، والإبراز لجميع النساء اللواتي يشكلن هذه الجلسة وكذا الجو العام الذي يميزها،حيث يملآن هذا الفضاء بنمط جلوسهن،ويبرزن فيه لابسات لباسا تقليديا قبائليا يعود إلى عام 1939 ،يتميز هذا الأخير بنوعيته الرديئة،و إذا ما حاولنا تأويلها والوقوف عند أبعادها الدلالية الرمزية،وجدنا أن استقراء معانيها الضمنية يتطلب بطريقة أو بأخرى الحديث عن عناصر ذات أبعاد اجتماعية وثقافية،وإذا ما عمدنا تفسيرها واستنطاق دلالتها أمكننا الغوص في الجانب التمثيلي الثقافي الرمزي فيها.

يتمثل البعد الأول في ما أشرنا إليه عن اللباس الذي يكشف لنا عن جماعة عرقية ،حيث يميز هذا الأخير نساء منطقة القبائل اللواتي يملكن نظام لباس خاص، يميزهن عن غيرهن،إذ تكثر فيه الألوان،وتضع كل واحدة خمارا خاصا بذه المنطقة والمسمى ب timehremt وهنا،لا بد من الإشارة إلى أنه من العيب أن يرى الرجل شعر الفتاة أو المرأة وإذا ما حدث ذلك فإن هذا إخلال بحيائها[1].

كما أنه من الضروري أن تحزم نفسها بحزام خاص أو بالرداء المسمى ب الفوظة،ويعد هذا نوعا من السترة التي لا بد على المرأة القبائلية من الإلتزام با ،حيث يساعدها على النشاط والعمل والحركة من جهة،كما يحميها

---

[1] Mouloud Mammeri, culture savante et culture vécue, op cit ,p

[1] مقابلة مع السيدة راشدي جوهرة،مقابلة سبق ذكرها.نفس اليوم،نفس التوقيت.

من المرض أو العقم الذي يمكن أن يصيبها بفعل القوى الشريرة،وفي نفس الوقت،ينظر إلى المرأة الغير متحزمة أنها غير متخلقة،و لا تلتزم بمعايير العرف والتقاليد القبائلية التي تقتضي منها اتخاذ هذا النوع من السترة[2].

يميز هذا اللباس بين جماعتين اجتماعيتين،تتحدد الأولى في الأهالي البسطاء،ويتعرف ببساطتها إذ يعبر عن الحالة الإقتصادية الصعبة،يتجلى من خلال القماش الرديء والألوان الباهتة،وتتحدد الجماعة الثانية في الفئة الأيسر حالة بالمقارنة مع الأولى،بسبب التعامل مع فرنسا،ويظهر هذا من خلال ما ارتدته "دافدا" إذ يبرز وسط الجماعة بلونه الأزرق الموحي إلى الفرح،لا سيما وأنه قد مرّ شهر على زواجها،وهي في نفس الوقت زوجة القائد.

هكذا ،يعتمد المخرج على قدرة الكاميرا في الإقتراب من الشخصيات، ومن أحوالها النفسية وانفعالاتها الشعورية عبر قراءة الإيماءات والحركات،وعبر لقطة مقربة إلى الصدر يشبع المخرج فضول المشاهد، الذي يبحث عن فحوى الرسالة التي بعث بها "مدور"، يشير فيها إلى عودته للإلتحاق بصفوف التجنيد الإجباري المعتمد طوال الحرب العالمية الثانية،هذه الأخيرة التي جندت لها فرنسا العديد من الشباب.

نفهم من حركاته التي اسخدمها أثناء الحديث دالين أساسيين،يتحدد الأول في تكبر هذا الأخير وتعاليه على الآخرين،يظهر هذا من خلال نبرته المتعالية،وطريقة إجابته عن سؤال "كو"،حيث اكتفى بإخبارها بأمر الرسالة وعودته للإلتحاق بالجيش،وكان من المفروض على شخص مثقف أن، يقرأ كل الرسالة للشخص الذي أرسلت له، لا سيما إذا كان هذا الأخير لا يعرف القراءة،كما يوحي هذا في الوقت ذاته إلى ما أشار إليه "مولود معمري" في احتكار رواد الثقافة العالمة للمعرفة وتبوئهم المراكز العليا في المجتمع[3].

يتمثل الدال الثاني في نمط تعامل هذا الأخير مع زوجته،حيث أن الخطاب الذي وجهه لها يوحي بتكبره وعدم احترامه لها، لم يخاطبها باسمها بل بضمير المخاطبة "kemmini "،ناهيك عن النبرة التي اعتمدها والموحية بالمكانة الإجتماعية الممنوحة للمرأة القبائلية،حيث وصل حد تهميشها إلى اعتبار مناداتها باسمها من الطابوهات التي لا بد من تفاديها احتراما للجماعة،وما يعرف بالرجولة،وهذا ما أشار إليه "محند خليل"في كتابه ،إذ أكد أنه لا يجب على المرأة أن تتلفظ باسم زوجها حتى ولو كان غائبا،أو ميتا،حيث تكتفي بذكر اسم الغائب"netta"ومن جهته لا يتلفظ باسمها حيث يستعمل مفردات أخرى وضمائر خاصة بها[1].

والدليل على المكانة الإجتماعية التي احتلتها المرأة القبائلية،الإيماءات التي يمكن أن نستشفها من طريقة نظرها إليه وإجابتها عن طلبه،حيث تقوم وتغادر الجماعة ومن خلفها تتولى الكاميرا الوصفية سرد الجو الذي تركته،إذ توجهت الأنظار في مجملها إليها، تحمل في طياتها دلالات سلبية تتمثل في الحقد عليها على اعتبارها زوجة القائد ،من جهة ،وأيسر منهن حالا، تتوضح هذه الفكرة حينما نحاول استقراء دلالات اللقطة التي يعمد من خلالها المخرج الإقتراب من إيماءات النساء وانفعالاتهن وحركاتهن أثناء الحديث عنها، كما أن حديثهن يوحي بعمق

---

[2] المقابلة نفسها،اليوم نفسه.

[3] Mouloud Mammeri, loc cit

[1] Mouhand Khallil,op cit,p40.

هذا الحقد الذي يعود إلى أعماق الفروقات الإجتماعية،و تحددت الأسباب في موقف زوجها من فرنسا وتعامله معها،ناهيك عن تميزها بجمالها وجاهها في أوساطهن.

ولو حاولنا الإقتراب من طريقة جلوسهن،ألفيناها شفرات اجتماعية يمكن تصنيفها في إطار الآداب،وهي تطبيق لقواعد اجتماعية صارمة لا بد على المرأة القبائلية مراعاتا أثناء جلوسها،حيث يجب أن تجلس بطريقة محتشمة تتفادى فيها لفت الإنتباه،وأي محاولة في ذلك تعتبر مخلة بالأخلاق والقيم[2].

يصور نفس المقطع،غزل الصوف كواحد من الشفرات الإجتماعية الدالة على الهوية،تكشف عن البنية الإجتماعية للمجتمع التقليدي القبائلي،والذي يستند في جوهره على النشاط الفلاحي،والإكتفاء الذاتي،وهنا يصف الجو العام الذي تقوم فيه النساء بذه العملية،فكل واحدة من هذه الجماعة تقوم بنشاط معين،بين تنقيته،تفتيته،وجعله مربعات صغيرة ،ليتم بعد ذلك غزله،عن طريق تحويله إلى خيوط خاصة يستعان با في عملية النسج، هي كلها نشاطات تسمى في القبائلية ب[3]:

*afras d useftutes n tadut:تنقية وتفتيت الصوف.

*asqerdec n tadut:تمشيط الصوف بواسطة مشط حديدي خاص يسمى ب "أقرداش"وتحويله إلى مربعات صغيرة.

*tulma n tadut:تتمثل في تحويل المربعات إلى خيوط ليسهل عملية النسج با باستعمال آله تقليدية خشبية تسمى بulman.

يندرج هذا النشاط ضمن الأعمال النسوية التي تتولى القيام با بصفة جماعية،حيث غالبا ما تشارك فيه أغلبية نساء الحارة الواحدة أي ما سيمى بالقبائلية ب**"أذروم*"**،وهذا ما تم ذكره في العديد من الدراسات المنصبة حول الثقافة الشعبية القبائلية وتمثلاتا،حيث يعد الصوف المادة الأساسية التي منها يتم نسج مختلف أصناف الملابس والأغطية،وهو بذلك عنصر لا يتجزأ من العناصر المادية والرمزية للثقافة الشعبية القبائلية[1] .

هكذا تمثل مثل هذه التجمعات النسوية مجالا مناسبا لاستكمال مختلف الأعمال النسوية الضرورية،ويعد في نفس الوقت أحسن فرصة للحديث عن مختلف القضايا النسوية ،ومعرفة أخبار القرية، والتطورات الحاصلة. استطعنا قراءة كل هذا من خلال استنطاق الإيماءات المرسومة على أوجه النساء، وهن يتبادلن أطراف الحديث.

تظهر دافدا في هذه اللقطة حافية الرجلين، يشير هذا إلى واقع الثقافة الشعبية القبائلية من جانبها المادي، حيث أنه قليلا ما ترتدي المرأة الحذاء نظرا للتهميش الذي تعانيه في ا لتمع والفضاء الذي تشغله،على خلاف الرجل الذي يرتدي أحذية تقليدية خاصة به،نظرا لكونه كثيرا ما يتعامل مع الفضاء الخارجي.

لقد عمدت الكاميرا العادية الثابتة على إضفاء نوع من الواقعية على هذا المقطع ،من خلال فسح ا ال لمعايشة الحدث والتفاعل معه وتقريبه إلى المتلقي،اقترب أكثر من المقطع والتفاعلات التي تظهر في لقطاته،من

---

[2]للمزيد من الإطلاع،عد إلى سيمياء العمران ورمزيتا في الثقافة الشعبية القبائلية،الكانون ورمزيته.

[3] مقابلة مع السيدة راشدي باية امرأة مسنة معروفة بحرفة النسج في قرية أيت سملال،ولاية تيزي وزو،يوم 24 مارس 2011 على الساعة الثالثة زوالا.

* أذروم،مجموعة من الأسر الممتدة والتي تشترك في جد واحد،تحمل اسما واحدا.

[1] Germine Laouste-Chantréaux,Kabylie coté femme,op cit, p74.

خلال وصف جو الجو العام الحوار والنقاش،عبر زاوية الـال والـال والمقابل،ومن خلال هذه الزاوية تظهر دافدا جالسة مع جماعة من النساء اللواتي يغزلن الصوف لتخبرهن بمسألة التجنيد الإجباري،وبعدها يقترب من الشخصيات وتفاعلاتا مع الخبر الذي أتى كالصاعقة،حيث يبدو على أوجههن القلق وعدم الإقتناع بذا الخبر والرضي به،كما اعتمد اللقطة الوصفية للجزء الصغير والتي عاد من خلالها إلى الجلسة النسائية ليظهر أثر النبأ عليها،لا سيما وأن مسألة التجنيد تمس الشباب الذكور ،وهم عماد الـتمع القبائلي ومفخرة كل أسرة،حيث أن استمرار هذه الأخيرة متوقف على حياة رجالها،وهذا ما يترجمه تعليق دافدا التي تقول:

"**إن هذا الأمر قريب هكذا قال** لي **"هو"قرأ النبأ** في **الجريدة.سوف ينعدم الرجال** في **وطننا !ماهي نايتنا يا أمي الغالية؟ المرأة المقابلة:"هل قال لك شيئا آخر؟.**

دافدا:"قال أيضا أنم سيبنون الكتائب تحت **الأرض** في **منطقة ميشلي،لأن طائرات ألمانيا ستصل** إلى **هناك**[*]"

يمكن أن نقرأ من خلال هذا التعليق العديد من الأفكار الضمنية ،والتي منها نجد ما قلناه عن مكانة الرجل في الثقافة الشعبية القبائلية،حيث يرمز إليه تعليق دافدا التي أبرزت خوفها على الرجال وقارنت الموقف بالفناء وتدعم هذا ليتأكد من خلال الملامح والإيماءات،إذ تز رأسها بصفة تدل على التحسر،والرفض والإستنكار في آن واحد،ولم يكن انعدام الموسيقى إلا دلالة على واقعية الحدث ،تأكدت هذه الواقعية من خلال الأصوات الطبيعية المتمثلة في نقيق الدجاج.

يسمح لنا هذا المقطع بالإحتكاك مع العديد من الشفرات الإجتماعية التي تحدث عنها "بيير قيرو"،و أشرنا إلى اللباس كشفرة دالة على الطبقة الإجتماعية،ونضيف نقطة أخرى تتعلق بكونه واحدا من الشفرات الإجتماعية المميزة للجنس في الثقافة الشعبية القبائلية،وهذا ما تكشف عنه طبيعة القطع اللباسية التي أشرنا إليها في التحليل حيث تمثل كل قطعة مفردة من مفردات النص اللباسي،ولها حقلها الدلالي الخاص با في الثقافة الشعبية القبائلية.

كما يمثل الصوف[*]،والأدوات المستعملة فيه،من "المغزل[*]"،المشط الخشبي[*]"،شفرات اجتماعية،تدل بدورها على حقيقة الثقافة الشعبية القبائلية،والتي يرتكز نشاطها على الأعمال اليدوية والحرف التقليدية من "فخار،صوف،حلي".

يعتبر الحلي الفضي التقليدي نموذجا من نماذج الشفرات الإجتماعية التي تبرز مظهرا من مظاهر الزينة الخاصة بالمرأة القبائلية،نجد هذا في الحلي الفضي الذي ارتدته دافدا،ويشير إلى صورة إيقونية مرتبطة بالثقافة الشعبية القبائلية.

---

[*]Davda :ur t 3ettilen ara,akka id yenna netta,yufa t d ldjurnan,ad d xlun yergazen s tmurt -a,a yemma 3zizen a yamma!amek ara tedru yidnegh?acu imi d yenna nniden?Davda :yenna k d ighen d Micli,ad d bnun lbiruwat seddaw n lqa3a,axatar arruplanat n lalmane ad d awdent alamma d dda !

[*] tadut

[*] ulman

[*] aqerdac

وردت في هذا المقطع بعض الأسماء والألقاب،والتي يمكن اعتبارها شفرة من الشفرات الإجتماعية الدالة على الهوية،ويتعلق الأمر هنا بكل من:

"كو"،"مدور":وهي أسماء متداولة في ا لتمع القبائلي،اشتق "كو"من "تسكورت"،ويطلق على المرأة ليكون جمالها شبيها بجمال الحجلة.بينما أخذ "مدور"من اسم الفاعل"أمذور"الذي يعنى العيش،ليتفاءل بطول حياة الطفل الذكر .

ميشلي:اسم منطقة جبلية واقعة في ولاية تيزي وزو،تتميز بعلوها،وكثرة مرتفعاتا الجبلية.

"كميني""نتسا":يعني الأول "أنت"،وهو ضمير مخاطبة يخاطب به الرجل القبائلي زجته،ويدل الثاني على "هو"على اعتباره ضمير غائب،تحدد من خلاله الزوجة زوجها،وهما بذلك عنصران لا يتجزآن من الثقافة الشعبية القبائلية،لهما دلالة عميقة،تمثل في تعميق الهوة بين الرجل والمرأة في هذا ا لتمع،لدرجة تأخذ فيه أنماط التعامل والحديث أشكالا وآدابا خاصة.

فرنسا،ألمانيا،هتلر:هي كلها أسماء دالة على الهوية،وترمز بذلك إلى الوجود الأجنبي،كما أنا علامة من علامات الإحتلال الأجنبي للجزائر،كما يمكن اعتبارها دوالا سمعية مشيرة إلى أوضاع الحرب العالمية الثانية،إذ تبرز هذه الأسماء الفواعل الرئيسيين فيها،والمتمثلين في ألمانيا،كدولة من دول المحور،ورئيسها "هتلر"وفرنسا كدولة من دول الحلفاء.



لقطات مأخوذة من المقطع

المقطع الرابع:

يعود المخرج عبر الكاميرا إلى جو الليل لكنه هذه المرة لا يصور أهازيج العرس،رمزياته وحيثياته،بل ينتقل إلى جو قدسي خاص تزداد رمزيته مع كل شتاء ممطرة قاسية البروده،يتعلق الأمر بجو الحكاية الشعبية القبائلية،التي تعد واحدة من مرتكزات التراث الشفوي ،عبره تم تناقل القيم والمبادئ المحددة لهذه الثقافة.

لم يتردد المخرج في الإقتراب من هذا الجو القدسي،بل تسلح بالكاميرا التي حاول عبرها توغل نطاق هذا التراث الرمزي وفعالياته داخل الم ل القبائلي،وأول ما استهل به لقطات هذا المقطع،تصوير مقران في "أدينين" وهو منحني يقدم الكلأ للحيوانات، يخرج شيئا فشيئا من أدينين ليصل إلى القاعة ،في الأمام تتواجد امرأة مسنة

جالسة على ركبتيها ويقابلها أطفال صغار تحكي لهم حكاية ،في الجهة اليسرى "أسرير "رجل كبير في السن متكئ على كتفه ومن ورائهم مرتفع صغير يسمى ب "ثدكانت" تتواجد فيه العديد من الأواني وقد وفقه التنقل الأمامي للكاميرا في الإقتراب من عناصر الديكور.

تفتح القراءة الأولى لهذه اللقطة العديد من المعاني والدلالات التي استطعنا استقاءها من خلال مقاربة عناصر الثقافة الشعبية القبائلية ورمزياتها، ومن خلالها يمكن أن نرسم العديد من أبعادها الإيحائية الرمزية،كما نجد لها في الوقت ذاته تفسيرات أخرى لا نجدها في عمق الثقافة.

أول ما يمكن أن يفهم من هذه اللقطة الجو العام الذي تروى فيه الحكاية والتي ساهمت الحركة الأمامية للكاميرا في الإقتراب من عناصره ،يتعلق الأمر هنا بالم ل التقليدي القبائلي وعناصره،أو تقسيماته الداخلية،وما يرافق ذلك من أبعاد تعود إلى أعماق العرف التقليدي القبائلي ورمزيته،فأول ما أظهره المخرج في هذه اللقطة الجزء المخصص للحيوانات في الم ل التقليدي القبائلي والمسمى ب"أدينين"، أين صور مقران يقدم الكلأ للحيوانات.

يحمل هذا المشهد ،بحد ذاته دلالات خاصة تتمثل بالإضافة إلى هذا الجزء الخاص برمزية العمران في الثقافة الشعبية القبائلية،ميل العائلات إلى استئناس الحيوانات للعيش من ما تدره من لحوم وحليب ومشتقاته،وهذا إيحاء إلى طبيعة النمط الإنتاجي في الثقافة الشعبية القبائلية ،الذي يعتمد في جوهره على الفلاحة والإكتفاء الذاتي للأسر.

يمكن أن نضيف في هذا الصدد،واستنادا على ما التقينا به في مقابلاتنا الميدانية،أن المعتقد الأمازيغي يبنى على نقطة أساسية تتمثل في تقديس الحيوانات لدرجة استئناسها في نفس الفضاء الذي يأوي إليه البشر،والحكمة في هذا أنها عناصر دفاعية تنقذ أرواح الأفراد من الأخطار والأذى،حيث ذكرت إحدى المستجوبات أن الم ل الذي تتوفر فيه الحيوانات لن يطرق بابه الشر أو الأذى ،حيث أن هذه الأخيرة تفدي حياة الأفراد بتعريض حياتها للخطر وتفضيلها الموت عوض موت أهلها،وهو ما يطلق عليه في الثقافة الشفوية القبائلية ب"asefel"[1].

يمكن اعتبار هذا المشهد دالا على نقطة أساسية، تتمثل في أن شاب هذه الأسرة غير متزوج،كما ليس له أخوات،والشيء الذي دفعنا لانتهاج هذا التأويل، أن المألوف في الثقافة الشعبية القبائلية أن تتولى المرأة كل عمليات التغذية وتقديم المئونة،ويشمل ذلك إحضار المواد الغذائية من الحقول،طبخها،وكذلك العناية بالحيوانات وتقديم الكلأ لها.

إنها وظيفة قدسية ،لا يمكن أن ينوب عن أدائها الرجل،لأن القدسية في هذه الحالة تسقط[1] كما تدل في الوقت ذاته على أن هذا الشاب مثقف،حيث أنه وحدهم رواد الثقافة العالمة من تسمح لهم قناعتهم بتجاوز العناصر القدسية حيث ينقص تصديقهم لها وإيمانهم بمحتواها.

تصف نفس اللقطة عناصر أخرى من الثقافة ذات رمزية خاصة في العمران القبائلي،ويتعلق الأمر بالكانون الذي يعد رمزا للدفء والأمان لا سيما في فصل الشتاء، كما يتم استعماله لطبخ الغذاء .

---

[1] مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها.

[1] voire :Makilan,la magie des femme kabyles,op cit, p65.

يكتسي في الوقت ذاته قدسيته من قدسية النار في الثقافة الشعبية القبائلية،حيث تعتبر هذه الأخيرة مسكونة من قبل أرواح خيرة يجب التقرب إليها،واحترام قدسيتها،كما تتعمق دلالة هذه الأخيرة بفضل الأحجار الثلاثة المحيطة با، والتي يقال عنها أنا حراس الم ل ولا يجب على الإطلاق إيذائهم أو المساس بحرمتهم وقدسيتهم.
حيث يقال في هذه الثقافة أن النار هدية تلقتها النساء من النمل،وأظهرت لها كيفية استخدامها،وتلعب دورا هاما في حماية الأسرة وصيانتها من العقم والإندثار ،لذلك نجد أن المرأة المسنة وحدها التي يمكن لها الجلوس بالقرب منها وهذا ما توضح من خلال هذه اللقطة[2].

يظهر في نفس الوقت،سرير وثذكانت،حيث أن "**أسرير**" مكان غالبا ما ي.جلس فيه الرجل المسن في الليالي الممطرة بعد العشاء،ويتم النوم فيه، بينما تغتنم المرأة المسنة فرصة بعده عن الكانون لتحتل مكانه وتسرد الحكاية للأطفال الذين يلتفون حولها.وتبقى ثذكانت مرتفع ،توضع عليه مختلف الأواني والعناصر الم لية التي تحتاج إلى دفء الكانون،كل هذه العناصر استطعنا استنطاقها من خلال هذا المقطع، دون أن ننسى العنصر الرئيسي الذي تدور حوله لقطاته، والمتمثل في الحكاية الشعبية القبائلية، على اعتبارها عنصرا هاما من عناصر التراث الشفوي إذ تفتح ا ال للمرأة بتمرير مختلف الرسائل التربوية.
فسح المخرج ا ال لمعايشة قدسية الحكاية الشعبية القبائلية عبر الجو التفاعلي الذي خلقته اللقطة المتوسطة الموالية،حيث اقترب بكاميرا وصفية جانبية إلى رجل يدخل من الباب وهو لابس قشابيته،يتجه ليجلس في مرتفع يسمى ب"**أدبدار**"،من شأن هذه اللقطة أن تؤكد الطابع القدسي للحكاية الشعبية القبائلية،حيث يقال أن ا ال الذي تسرد فيه هذه الأخيرة مقدس، لا يجب اختراقه مهما كانت الأسباب،سواء بالكلام البذيء أو إحداث الضجيج أوالحديث أثناء سرد الحكاية ،أو من خلال الإقتراب إليه.
يعود السبب في هذا إلى خصوصيته،إذ يتم فيه استحضار القوى الخارقة،لهذا تسرد العجوز دعاء خاصا قبل حكايتها يقتضي الإلتزام بالصمت لتفادي انزعاج وغضب هذه الأرواح،وهذا ما يفسر لجوء "**يذير**"إلى أذبدار والتزامه الصمت فيه*.

من جهة أخرى،نجد أن موضوع الحكاية التي تسردها المرأة تحيل بنا إلى محطة هامة من محطات الحكاية الشعبية القبائلية و يتعلق الأمر بحكاية البذرة الناطقة،أي "a3eqqa yessawalen"التي تتمتع بقدسية خاصة في التراث الشفوي الشعبي القبائلي.

حاول المخرج الإقتراب من الأبعاد النفسية لإيماءات الشخصيات وذلك لاستنطاق ما يسمى بالتلقي في هذا النمط الإتصالي القديم ،من هنا اقترب بكاميرا عادية ،ثابتة من وجه المرأة الراوية تحكي الحكاية وهي متفاعلة مع أحداثها ومع المتلقين.
يصنف هذا ضمن الأسس التي يجب اعتمادها في سرد أحداث الحكاية،حيث يلقى على الراوية مهمة التفاعل مع الشخصيات ،من خلال تقليدها وتقمص أدوارها لتخلق بذلك جوا من التفاعلية بينها وبين المتلقين ،يصف

---

[2]Camille Lacoste-Dujardin,Dictionnaire de la culture berbère en kabylie,op cit,p 146.

* للمزيد من الإطلاع،عد إلى رمزية التراث الشفوي القبائلي،الجانب النظري.

هذا التفاعل في لقطة مقربة أخرى،تظهر فيها فتاة صغيرة،تظهر على وجهها ملامح الدهشة،من شأن هذه اللقطة أن تأكد الجو التفاعلي الذي تخلقه الحكاية، لحد تستدعى فيه الأرواح والعناصر المقدسة لتقمص الأدوار التي تلعب فيها،ولعله السبب الذي أوجد طقسا يتمثل في عدم اختراق نطاق سرد الحكاية وحرمته مهما كانت الأسباب، خوفا من لعنة هذه العناصر،وبنفس نمط اللقطة أبرز الطفل الصغير جالسا يصغي للحكايةوخ وجهه ملامح التعب والنعاس حيث يحكهما بيديه، يعطي هذا دلالة أخرى، تتمثل في أن الحكاية الشعبية القبائلية يتم سردها في جو ليلي قدسي،تسمح أحداثها بتناسي الجوع الذي يميز الليالي الطويلة .

تتولى اللقطات الأخرى مهمة إبراز الجو التفاعلي المقدس الذي تخلقه الحكاية الشعبية القبائلية ،لا سيما وأن المتلقين أطفال ،وأحداث الحكاية تستحضر في ذهنيتهم جميع تفاعلات الحكاية وأحداثها ،ويرسمون في ذهنهم صورا رمزية عنها.

يواصل المخرج مساره هذا عبر لقطات قريبة وصفية للملامح النفسية للفاعلين في هذه الحكاية وعملية التلقي،ويواصل المخرج تلاعبه باللقطات التي من شأنا أن تخلق جوا واقعيا، تفاعليا في هذا المقطع ،وينهي هذا الأخير بصورة خروج الأطفال من الم ل، ليعطي لنا هذا المشهد معان أخرى تتمثل في أن عملية سرد الحكاية الشعبية لا تتوقف على أطفال الم ل،بل يتسع نطاق التلقي ليشمل أطفال القرية في مجملها،ويعود السبب في هذا إلى قلة الراويات وا ليدات لفن الحكاية،واللواتي تتوفر فيهن الشروط اللازمة لهذه العملية.

هكذا،ينتهي المقطع بنهوض يذير من مكانه،ليسلم على المرأة المسنة وعلى مقران ومّناش،ويشير نمط التحية إلى ما هو متداول في الثقافة الشعبية القبائلية، وقد ساهمت الزاوية العادية والكاميرا ثابتة في تقوية الدال الضمني،ومن ثم خلق جو واقعي دعمه غياب الموسيقى لتتخلل المقطع العديد من الأصوات الطبيعية للرعد خوار البقرة وهطول الأمطار،التي تعتبر في مجملها صور إيقونية تجاورية تحيل إلى ليلة من ليالي الشتاء الممطرة.

يفتح هذا المقطع ا ال لاستنطاق العديد من الشفرات الإجتماعية التي تحدث عنها "بيير قيرو"،ومن جملة ما استطعنا استنطاقه ما هو متعلق بالتنظيم الداخلي للم ل التقليدي القبائلي،والذي يجعل منه شفرة،أو نظاما من الشفرات،يحمل كل عنصر فيها عدا ضمنيا عميق الأثر في هذه الثقافة،فقد سمح لنا هذا المقطع بلقطاته المتنوعة،بالتعرف على"أدينين"كفضاء من فضاءات الم ل التقليدي القبائلي،يخصص للحيوانات.كما اكتشفنا الكانون،وبعد من أبعاده الرمزية،المتمثل في كونه الفضاء الذي يجمع بدفئه الأفراد في الليالي الشتوية،ليتم عبره الإستماع إلى أحداث الحكاية الشعبية القبالية.

سمح لنا هذا المقطع في الوقت ذاته،بالإحتكاك بالمكان المسمى"سرير"،والذي يعرف بقربه إلى الكانون،واقتصاره على النوم،وميزنا في الوقت ذاته الجزء العلوي المقابل للكانون،والمسمى"ثسريرث"،وهو مرتفع،مخصص لوضع الأواني المختلفة،وداخل "ثسريرث"نميز ثكواثين،يتم داخلها ترتيب العناصر الغذائية التي لا يجب أن تمسها الرطوبة.

سمح لنا نفس المقطع تمييز العمود الأساسي في الم ل التقليدي القبائلي،وهو المسمى ب"ثقجديث"،تتحدد مهمته في تثبيت السقف والحفاظ عليه من الإنيار،كما تنطوي على رمزية خاصة،تتحدد هذه الأخيرة في اعتبارها مسكونة من قبل عجوز خيرة،تبارك أعمال أفراد الم ل وتجلب الحظ الجيد لهم*.

وردت في نفس المقطع شفرات اجتماعية أخرى،يتعلق الأمر بالأواني ذات الإستعمال الم لي،وتدل على الثقافة الشعبية القبائلية،حيث تشير كل من:"القدر،الكسكاس،الغراف الخشبي،القصعة"إلى الأواني المستعملة للطبخ.

كما أنا مجازات مرسلة،تحيلنا إلى شفرة من الشفرات الإجتماعية المرتبطة بالثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر بالكسكس،على اعتباره يحضر بمثل هذه الأواني.

كما استطعنا في الوقت ذاته،تمييز "ثقروشث"،على اعتبارها الإناء أو الجرة التي يمخض فيها الحليب،وقد علقت بمسمار خاص إلى الجدار،وهذا لمنع توسخها،أو دخول الحشرات إليها،وترتبط هذه القدسية بقدسية الحليب الذي يمخض فيها،على اعتباره عنصرا سحريا لا بد من احترامه*.

يبرز في ذات المقطع "المخابي"وهي الأواني الفخارية الكبيرة الحجم،وتحفظ فيها العناصر الغذائية الجافة من حبوب وتين جاف،وقد وضعت فوق"تسرسرث"لحفظها من الرطوبة التي يمكن أن تمس با،وتفسد العناصر المتواجدة داخلها.

المطحنة التقليدية،هي شفرة اجتماعية دالة على الهوية،تستعمل هذه المطحنة لطحن الحبوب،كما أنا دال بصري يحيل إلى تداول النمط التقليدي في الإنتاج،وتستحضر في ذات الوقت العديد من الأبعاد الرمزية المرتبطة با،ويتعلق الأمربكونا ذات طبيعة قدسية خاصة [1] حيث أنه عند استخدامه لا بد من ترديد مايلي**:"سوف نضع الحبوب بحمايتك ورعايتك ياسيدي عبد القادر،باسم الله وعلى بركة الله".**[2]

تبلغ رمزية هذا العنصر إلى ممارسة العديد من السلوكات الطقسية المرتبطة بالبعد الإستعمالي له،ومن بين هذه السلوكات أنا عند استعمالها لهذا العنصر ،تضع فيها سبعة قبضات من الملح،ومن ثم تضيف سبعة حفنات من الحبوب،تصنع من الدقيق المحصل عليه عجينة خاصة ،وتضع القليل منها بالقرب من مدخل الم ل،وعلى جبهة الحيوانات الأليفة ،وتتصدق بالكسرة التي تتحصل عليها للفقراء والمساكين.

في كل مرة نفرغ فيها المرأة م*ن عملية الطحن،تترك بعض الحبوب داخل هذه الآلة حيث تعد عشاءا خاصا با يسمى **IMENSI N TESSIRT**كما يمنع الجلوس عليها تفاديا لموت المسئول عن الم ل أي AQERRUY* N AXXAM[3].

---

* للمزيد من الإطلاع،عد على سيمياء العمران القبائلي ورمزيته.
* للمزيد من الإطلاع،عد إلى سيمياء الغذاء في الثقافة الشعبية القبائلية

[1]**Germaine Laoust-Chantreaux,op cit,p52.**
[2]**IBID,p54.**

***Aqerruy n axxam: يقصد به المسئول عن الم ل ونفقاته وهو كبير العائلة.**

إضافة إلى هذه الأواني،يمكن أن نستقرئ عناصر أخرى مرتبطة بهذه الثقافة والتي يمكن اعتبارها شفرات اجتماعية دالة على الهوية،يتعلق الأمر بكل من الألقاب،واللباس،حيث تم ترديد ألقاب وأسماء خاصة بالهوية القبائلية،مثل لقب:

-"**تكليث"،**الذي يشير إلى المرأة العبدة،تتميز-حسب ما يرويه التراث الشفوي القبائلي-ببشرتها الصمراء وشعرها المجعد،واتسع تداول هذا الإسم في أوساط المجتمع القبائلي،ليراد به إبعاد الضرر أو المرض عن الطفلة الحديثة العهد،من أجل نموها الجيد.

-دّا مزيان:هو لقب مركب،يشير إلى لفظين أساسيين هما:"دّا"،مأخوذ من **"دادّا"،**ويستعمل في المجتمع القبائلي لتمييز الكبار من الرجال وإبراز احترام الصغار لهم،وهو بذلك لفظة تشير إلى شكل من أشكال الآداب في الثقافة الشعبية القبائلية.

"**مزيان**"،وهو لقب الطفل الذكر،يطلق عليه للتفاؤل بأن يصبح متواضعا في أخلاقه ورزينا بين أفراد قريته،كما يشير في الوقت ذاته إلى الطفل الصغير،المحبذ وسط العائلة.

-نّا ملخير":أنه لقب مركب من عنصرين،**"نّا"،**مأخوذ من **"نانّا"**،يستعمل في المجتمع القبائلي لتمييز لكبيرات من النساء،وبراز احترام الصغار لهن،وهو بذلك لقب يشير إلى شكل من أشكال الآداب في الثقافة الشعبية القبائلية.يتحدد العنصر الثاني في**"ملخير"**،وهو اسم أنثى،يدل على ذات الخير،يمنح للفتاة للتفاؤل بأن تدخل الخير والحظ الجيد إلى بيت أهلها.

يذير:اسم يطلق على الطفل الذكر،يدل على العيش،ويسمى الطفل بهذا الإسم للتفاؤل بحياته،لا سيما بالنسبة للأسرة التي لم يسعفها الحظ في إنجاب الأولاد بصفة مبكرة.

أمجاح:لقب يطلق على الغريب عن وطنه والغائب عنه لفترة طويلة من الزمن.

أمّي:لقب تلقب به المرأة ابنها وتنادي به كل من هو في مثل سنه.

عميك:يراد به عمك،وهو لقب ينادى به أخ الأب.

أيثم:يراد به اخوتي،وهو لقب ينادى به الإخوة الذكور.

يحمل مل اللباس في الوقت ذاته معالم الثقافة الشعبية القبائلية،من خلاله يمكن تمييز جماعتين جنسيتين هما الرجال والنساء،كما يسمح في الوقت ذاته بتحديد علامة مميزة للفئات العمرية المختلفة،حيت أن العلامات اللباسية متشابهة إلى حد بعيد،فما تلبسه الفتاة الصغيرة ينطبق مع ما تلبسه المرأة أو المسنة،وما يلبسه الطفل الذكر هو نفسه ما يرتديه الرجل،بينما نجد لباس الشيخ مختلفا،حيث يتميز ببياضه الدال على كبر سنه.

مثلما يبرز البرنوس كواحد من العناصر اللباسية المرتبطة بالثقافة الشعبية القبائلية،يشير إلى فترة الشتاء،ويرمز إلى البرودة،وهو بذلك عنصر وقائي،يراد به حماية الفرد من برودة الجو،وقساوة الظروف الطبيعية،ينطبق هذا على الشاشية،على اعتبارها عنصرا من العناصر الإيقونية الوثيقة الصلة بالثقافة الشعبية القبائلية،يدل لونها الأحمر على

---

[3] IBIDEM.

الحماية،لذلك يتم ارتداؤها من قبل الأطفال،وترمز بلونا الأبيض إلى الصفاء والنقاء،لذلك تلبس من قبل الكبار للتفاؤل بحسن سيرتم.

برزت في ذات المقطع العديد من المأكولات التي لها عمق دلالي في الثقافة الشعبية القبائلية،يتعلق الأمر ب"**الشربة**"وتم ربطها بالمرض،حيث عادة ما تستعمل كغذاء تعالج با الحمى ومختلف الأمراض،كما ذكر الكسكس،وهو الغذاء الذي اشتهرت به الثقافة الشعبية القبائلية،على اعتبارها الثقافة الأولى التي اخترعت هذا النمط من الغذاء.



لقطات مأخوذة من المقطع

المقطع الخامس:

يشير هذا المقطع،بمختلف اللقطات المشكلة له إلى حيثيات ليلة من الليالي الشتوية داخل مـ ل الأسر الميسورة الحال،وبالأخص أسرة القائد "أكلي" المتعامل مع فرنسا،استهل هذا بوصفه للمفارقة الواضحة بين الأسرتين،ويظهر هذا من خلال إظهار الفتاة التي تطلب الفحم من هذه الأسرة، في مثل هذا الوقت المتأخر. فالمعروف عن الأسر القبائلية أنا تعتمد في طهيها على النار،و يتم تبادل فحمها بين الأسر،بدأ بالأسرة التي تبادر في استعمالها،وهذا ما يفسر مجيء الفتاة في مثل هذه اللحظة المتأخرة، من جهة أخرى يمكن تفسير مجيئها هذا لسبب آخر يتمثل في الحصول على الغذاء،فالمعروف عن أسرة القائد أنا أقامت وليمة خاصة وهذا ما تم ذكره في المقطع السابق لهذا تم إرسال هذه الفتاة للحصول على جزء من هذا الأخير وتذرعت بحجة تتمثل في الحصول على الجمر ونجد هذا في قولها:

الفتاة:"لا لا لم تطلب منك أمي سوى الجمر"

دافدا:"خذي الجمر وخذي هذا الصحن إلى أمك*"

فنجد في هذا التعليق أن دافدا فهمت مقصد الفتاة، والغاية من مجيئها،لهذا قدمت لها صحنا من الأكل .

يشير اللباس الذي ارتدته الفتاة الصغيرة إلى نقطة مهمة في رمزية اللباس في الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر بارتداء الفتاة الصغيرة قطعة لباسية على رأسها تسمى ب timehremt منذ صغرها، وتحزيم الجبة التي تلبسها وهذا منطلقا لتربيتها على القيم والأخلاق والمبادئ المتوارثة في الثقافة الشعبية القبائلية،حيث لا يجب على الفتاة أن تظهر شعرها أمام الرجل،كما انه من العيب التنقل من دون تحزيم لباسها .

---

*ala,ala,tenna-yam yemm fkiyi d kan irrij,Davda :ax tura irrig –nwen,awi wagi I yammam!

تثير هذه اللقطات جوا واقعيا، إذ تجعل المتلقي يتفاعل مع أحداث القصة ومشاهدها المختلفة،مثلما تسمح في الوقت ذاته بجعل هذا الوصف أكثر دلالة بصبغته الواقعية،لا سيما وأنه يثير نقطة أساسية موغلة في أعماق الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر بنشاط المرأة التي تقف على الدوام على راحة جميع الأفراد،حيث تتولى مهمة إعداد الطعام ،وتنظيم البيت ،وهذا ما نستشفه من وقوف النساء،وحركتهن في الم ل، بينما يجلس الرجال يتسامرون.

تشير خلفية اللقطة إلى العديد من العناصر التي تتمتع برمزية خاصة في الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر هنا بتنظيم الأواني الفخارية، والتي يمكن اعتبارها دلائل رمزية للهوية،تترجم واحدا من أهم تمثلات الثقافة المادية للمجتمع القبائلي ولها رمزية خاصة مستمدة من رمزية التربة،وقداسة استعمالها،من العناصر البارزة في خلفية هذه اللقطة نجد:

***القدر والكسكاس:** تستعمل لطهي الكسكس والعديد من الوجبات الغذائية، لها رمزية خاصة في الثقافة الشعبية القبائلية،تتمثل هذه الرمزية في قداسة الغذاء الذي يحضر فيها،لذلك تتميز هذه الأخيرة بالخصوصية،التي تجعل ربة البيت ملزمة باحترام هذه القدسية، وهذا عبر تغطيتها باستمرار خوفا من دخول عناصر ضارة إليها،وخوفا من الأرواح السيئة التي يمكن لها أن تفسد الغذاء.

وهنا يمكن أن نسرد الأسطورة التي تروي حكاية ربة بيت تركت القدر من دون غطاء على نار هادئة وذهبت لجلب الماء من العين وفي العشاء،وجدت العجوز داخل هذا القدر حذاءا للرجال يسمى "**بإركاسن**" وضعته القوي الشريرة داخل القدر الذي لم تغطه هذا ما سبب لها الطلاق[1].كما لا بد أن تراعي الأسرار التي تلقتها عن أمها في الطبخ للحفاظ على جودة الغذاء،حيث أن لكل أسرة أسرارها الخاصة في الطبخ والتي يجب احترامها وحفظها كي لا يمس هذا بنوعية الغذاء الذي تعده.

***المصباح التقليدي:** له رمزية خاصة في الثقافة الشعبية القبائلية يتحدد في كونه رمز للضياء وفال للخير يستمد هذه الدلالة من قداسة النور الذي يصدر عنه،وهو ما تشير إليه Camille Lacoste-Dujardin في موسوعتها عن الثقافة الشعبية القبائلية.

***الغربال:** تستعين به المرأة في فتل الكسكس،وتصنيف جزيئاته الخاصة ،وله في نفس الوقت رمزية متداولة في الثقافة الشعبية القبائلية،ويتحدد في كونه يشير إلى التكاثر والنمو ويرمز في الوقت ذاته إلى الطفل الذكر الذي يحفظ اسم العائلة من الزوال والإنقراض، لذلك علق هذا الأخير على مدخل الباب ليكون ذلك رمزا لهذا للفال الجيد الذي يمكن أن يدخل من هذا الباب [2] ، لهذا،يمكن اعتبار جل هذه العناصر،شفرات اجتماعية دالة على الهوية.

---

[1] مقابلة مع السيدة ياسة زهرة،مقابلة سبق ذكرها.

[2] مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها.

من جهة أخرى،يشير اللباس الذي ارتدته "دافدا"، إلى نقطة مهمة في رمزية اللباس في الثقافة الشعبية القبائلية حيث أنه يترجم طبقة اجتماعية متمثلة في طبقة الأغنياء،الذين يتميزون بارتدائهم لباسا أكثر تطورا بالمقارنة مع الألبسة الأخرى للأهالي،فلونه الأبيض،والحلي الفضي الذي ترفقه به ،يحيل إلى هذه الفئة المميزة في ا لتمع.

كما يمكن القول أن لجوء المخرج إلى لقطات الوصف العام دفعه إلى استعمال لقطة للجزء الصغير والتي من خلالها يظهر الجو التفاعلي العام أين يجلس الرجال يتسامرون في ا ال المحدد لهم والمسمى ب"سرير"على مقربة من الكانون،ومن شأن هذه اللقطة أن تظهر المفارقة التي تحدثنا عنها،والمتمثلة في سهر النساء على راحة الرجال ففي الوقت الذي يتسامر هؤلاء، تبقى النساء واقفات لتلبية احتياجاتم طوال هذه السهرة ،كما تكشف نفس اللقطة عما أشار إليه "**مولود معمري**" في هذه الرواية،من خلال قوله أن عالم الرجال وعالم النساء مثل القمر والشمس لا يلتقيان،وهنا برهن على عدم التقاء العالمين ،ولو تحتم عليهم الإلتقاء تحت سقف واحد،فإن هذا السقف قد فصّل بينهما وحدد مجالهما ،إذ يتحدد مجال النساء في الجهة المخصصة للطبخ بينما يتمثل مجال الرجال في ما يسمى"أسرير"أين يتم مناقشة جميع قضايا ا لتمع والأسرة.

ولم يستغن المخرج عن فعالية لقطة الجزء الصغير ،حيث يظهر با مقران وأصدقاءه جالسين بجانب القائد أكلي في "أسرير" ،يقترب بعدها إلى تصوير "يذير" يسلم على النساء بدءا بعزي و أمها ثم "كو" و "دافدا" يفتح المخرج عبر هذه اللقطة نوعا خاصا للتحية ،متداول في الثقافة الشعبية القبائلية،ويستند هذا النمط على تبادل تقبيل اليد بين الرجل والمرأة دلالة على الإحترام والتقدير بينهما،وهو نمط من أنماط التحية المتداولة في ا لتمع التقليدي القبائلي،لذلك،فهو شفرة من الشفرات الإجتماعية الدالة على رموز الآداب والتحية.

يقرب الكاميرا لتبرز مّناش يوجه نظرة استهزاء إلى دافدا ،تبرز هذه النظرة نوعا من سوء التفاهم بين الشخصين،وتكشف في الوقت ذاته عن التمييز بين المرأة والرجل في ا لتمع القبائلي وسيطرة الرجل وأولويته على المرأة،تتواءم هذه النظرة مع التعليق الذي وجهه لها حيث قال:

"هل بقي شيء من الطعام،يذير لم يتعش بعد؟

مّناش:"إذا لم يبق سوف نذهب على الأقل للعشاء عند نانة مالحة"

دافدا:"سخني له ما تبقى يا ّنا لتماس من فضلك"*"*

فالنبرة هذه، تشير إلى عدم احترامها والغضب منها،والدليل على هذا ما يظهر في اللقطة الموالية أين تبتعد الكاميرا لتظهر "دافدا"،توجه نظرة تكمية ناحية "مّناش" لتأمر بعدها بتسخين العشاء ،تظهر هذه النظرة عدم رضيها بالطريقة التي عوملت با من قبله.

تتعمق لقطات هذا المقطع،لتبرز بتنوعها النشاطات المختلفة التي يمكن أن تقوم با المرأة القبائلية داخل اﻟ ل التقليدي،ويتعلق الأمر بتقديم الغذاء،سواء للناس أو الحيوانات.نجد هذا في اللقطة التي تبرز فيها أم عزي بالقرب

---

* Mannec : nagh ma ulac ad n ughal gher nanna Malha !Davda:a nna Latmes sehmu asid kra ma yella deg la3nayam!

*muqel muqel ma yella kra id yegran,yidir war3ad yecci!

من القدر،تسخن فيه الكسكس،كما نجده في الوقت ذاته،في اللقطة التي تمد فيه دافدا يدها لإحضار الكلأ للبقرة .

من شأن هذه اللقطة أن تشير إلى عنصر أساسي متمثل في تكفل المرأة القبائلية بجميع مسؤوليات الم ل بما في ذلك إعداد الطعام لأفراد الم ل وللحيوانات المتواجدة فيه،وهي عملية موغلة في الثقافة الشعبية القبائلية ولا يناقش في شأنا ،كما أن الوضعية التي تحتلها المرأة في هذا الـتمع تلزمها بذا العمل ،رغم أنا لم تنل حقها من الإحترام والتقدير*.

تتعمق دلالة هذه الفكرة من خلال اللقطة الموالية التي يقرب عزي ومنّاش يتحاوران وتبدو عزي في هيئة تلومه،حيث أنه وإذا ما أخذنا بعين الإعتبار الحوار الذي دار بينهما"،حيث تقول:

عزي:"توقف يا منّاش،يكفي،أرادت فقط أن تمدح سكان ثاسقة* tasga*" فإن في حديثها هذا عتاب على الطريقة التي يتعامل با مع "دافدا" يتعمق جو النقاش بين "عزي" و"مناش"،وينتقد هذا الأخير تعامل مدور معها ونظرتا إليه،وهو الشيء الذي وصفه في خلال اللقطة الموالية ،حيث يتولى المخرج وصف الجو الذي تقوم من مكانا غاضبة،تم بالخروج وجميع من في الدار ينظر إليها،وكذلك اللقطة التي تلحقها فيها "منّاش"وعلى وجهه،وحركاته ملامح الغضب.

تتعمق ضمنيه هذه اللقطات حينما نأخذ بعين الإعتبار حقيقة قيام الأسرة القبائلية على شرف المرأة،وهي مهمة أساسية تتولى الحفاظ عليها،ويوكل إلى الرجل واجب حمايتها،ويعد هذا من الوظائف الأساسية الموكلة إلى الرجل،تتعمق هذه الدلالة عندما نأخذ بعين الإعتبار كلام "منّاش"وهو يحتج عن النظرات التي يوجهها مدور ناحية ابنة عمه "عزي".

نستقرئ من هذا المقطع العديد من الشفرات الإجتماعية الدالة على الثقافة والهوية القبائلية،ويتعلق الأمر هنا،وبالإضافة إلى ما سبق إيراده،بالأسماء التالية:

"براهيم":اسم يلقب به الطفل الذكر،وهو اسم مقدس على اعتباره يدل على أحد الأنبياء والرسل،سيدنا إبراهيم عليه السلام.

"عزّي":اسم تلقب به المرأة،وهو تصغير لاسم "عزوز"،يقصد به الحسنة السمعة وسط أهلها.

"سگّورة":يدل هذا الإسم على الحجلة،يطلق على الفتاة تفاؤلا بأن يصبح جمالها وحياؤها بمثل جمال وحياء الحجلة.

"منّاش":اسم طفل ذكر،يطلق عليه للتفاؤل بشجاعته،وقوته بين أهله وعشيرته.

---

* للتعمق أكثر عد على نظام الأسرة ورمزيتها في الثقافة الشعبية القبائلية.

* d ayen tura a Mennac,wezzaf-ak,d acker kan i tebgha ad d cker sat n tasga !

Tasga*: قرية ذكرها مولود معمري في روايته .



لقطات مأخوذة من المقطع

المقطع السادس:

حاول المخرج للمرة الثانية، الإقتراب من أهم تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،وبالتحديد،مكونات الثقافة المادية وركيزتا الأساسية،ويتعلق الأمر بعملية الحرث التي يمكن اعتبارها كناية التمس منها المخرج إضفاء البعد الواقعي ليوميات الإنسان القبائلي، ومن ثم تحقيق ما يسمى بالتواصل الدلالي ما بين الواقع والتمثل،وهذا يعني بلوغ درجة عالية من درجات الإيقونية التي يلتمسها المنتج من أي عمل فني.

من هذا المنطلق، استهل هذا المقطع بتصوير عملية الحرث والتي عبرها وجه الكاميرا باتجاه رجل يحرث الأرض بالمحراث التقليدي الذي يقوده ثوران،تبين الصورة الإيقونية أن هذا الرجل يمسك بالماعون وفي يده عصا بها يدفع الثيران للعمل والحركية.

تتدعم هذه الدرجة من الواقعية بفعل الخلفية التي تؤطر اللقطة بمنظر يجسد الطبيعة الجبلية لمنطقة القبائل،لكن هذه الواقعية لا تمنع بتاتا من استقراء بعض التأويلات الخفية، التي يمكن إرجاعها إلى عمق الثقافة الشعبية القبائلية، أراد المخرج في هذه اللقطة أن يكشف عن العديد من التفسيرات المتعلقة بعمق هذه الثقافة.

قد يدفعنا هذا للعودة إلى ما ترجمته Madeleine Allain من كتابات "**بوليفة**"[*]**،**حيث أشارت على اسمه إلى أن الفلاحة عنصر مقدس إلى حد بعيد في الثقافة الشعبية القبائلية،تستمد هذه القدسية من عمق الدور الذي لعبته في استقرار الإنسان في مثل هذه الطبيعة القاسية،لا بل تتعمق هذه الدلالة إلى حد لا يمكن فيه تصور أسرة تعيش على نمط آخر غير هذا النمط التقليدي الرمزي،من أجل ذلك،يمكن أن نستشف في هذه اللقطة دلالات القداسة الممنوحة لخدمة التربة ورمزيتها،يظهر هذا في التركيز البادي على حركات الرجل وهو يحرث هذه الأرض ويصارع قساوتا،وهنا تتجسد القيمة الرمزية لخدمة الأرض والتي تحدث عنها "بوليفة" حيث قال:

"لقد قرأت الكثير من الكتب،وسافرت عبر العديد من البلدان،ولم أجد أحسن من الإخلاص للأرض وخدمتها،هذا العمل يرجع الإنسان سعيدا وليس كئيبا،وهو أهم عنصر في هذا العالم ،تتحدد هذه الأهمية في الإيمان بمبدأ أساسي يتمثل في أنه كلما كثر عدد الفلاحين،تدعم رضي الله بعباده وأرسل بركته في شتى المزروعات ولا يقطع الرزق عنهم..."[1]

---

*

[1]Boulifa ,scène de la vie agricole, transcrits et traduits par Madeleine Allain, le fichier périodique n 123,Algérie 1974,p48.

دعم المخرج هذه القدسية من خلال إدراجه لمؤثرات موسيقية لها علاقة وطيدة بمثل هذه الرمزية،تتمثل هذه المؤثرات في موسيقى هادئة ل"**شريف خدام**"تحمل عنوان "**أسكان**"أي "**ذلك اليوم**".

تترجم هذه الموسيقى، معاني رمزية خاصة تتمثل في الحنين إلى الماضي والشوق إلى تفاصيله،هكذا،اكتست الصورة الإيقونية حلة هذه الدلالة المرجعية ،وكونتا معا نسقا دلاليا شعوريا، يحمل وظيفة تعبيرية ومرجعية خاصة ،تتمثل في حنين المخرج إلى هذا الماضي،ورغبته في إرساء رمزيته،وتكوين صورة مرجعية عنه في ذهن المشاهد، حيث كلما سمع هذه الموسيقى تداعت إلى ذهنه صور مرجعية ذات تشابه تجاوري مع الواقع،وترسم هذه الصورة في مخيلته على شكل مشهد الحرث بالثوران،في أرض جبلية صعبة وصفها "مولود معمري"بالربوة المنسية.

فالمخرج من خلال ثنائية:الصورة الإيقونية "الرجل وهو يحرث،المنظر الطبيعي"و"الدال السمعي"الموسيقى الموظفة"أراد أن يدعم ما أشار إليه كاتب قصة الفيلم بالربوة المنسية،حيث أن كل شيء فيها يفتح أبواب الحنين إلى الماضي.

يظهر في نفس اللقطة دائما،المحراث والثوران،وهما عنصران يحملان دلالة مزدوجة في المعتقد الشعبي القبائلي ورمزيته،تتحدد الدلالة الأولى في الوظيفة الإستعمالية الموكلة لهما من الوهلة الأولى،بيد أن الدلالة الأخرى تتبلور في مختلف المعاني المرفقة بهما ،استنادا على ما تتمتع به المعتقد الشعبي القبائلي من رمزية خاصة،وهي التي تجعل من المحراث رمزا للخصوبة والقوة،وعنصرا أساسيا من خلاله يتفاءل الأفراد من السماء الغيث الغزير ،إذ يستعمل في طقس الربيع كرمز من رموز الخصوبة والأمطار،وتؤمن برمزيته المرأة وعلى إثرها تستعمل سكة المحراث في طقوسها السحرية، التي بواسطتها تسترجع ما سرق منها من زبدة وحليب وزيت،كما يستعان به في طقس الولادة حيث تضع المرأة رجلها في اليوم الثالث داخل هذه السكة، تفاؤلا بأن تكون قوية في خدمة الأرض بمثل قوتها،وأن تحصل على الخصوبة التي يمكن لسكة المحراث أن تحدثها في الأراضي القاحلة*.

يتمتع الثوران بقداسة مستلهمة من عمق المعتقد الأمازيغي القديم،حيث يمثل الثور إلاها مقدسا يتم التقرب إليه بالقرابين والطقوس الخاصة،كما أنه كثيرا ما تفاءل الأمازيغ بالثور الأسود الذي اعتبروه رمزا من رموز الأمطار الخريفية اللازمة للزراعة،لهذا يستعمل أضحية يتم التفاؤل بها في طقس الحرث[2]،يمكن أن نضيف إلى هذا حقيقة كون الثيران رمزا من رموز الثراء ،النعمة،الصحة،القوة والبركة[3].

رغبة منه في تعميق هذه الدلالات،استمر المخرج في وصف الجو العام لعملية الحرث لكن بطريقة يدوية تقليدية جدا، حيث أنه في ثنايا اللقطات يبرز كلا من يذير وموح يحرثان الأرض بالفأس وهما بالقرب من شجرة التين ،تبدو التربة وعرة تحيط بها العديد من الأشجار وأمامهما كلب نائم.

* للمزيد من الإطلاع،عد إلى عنصر الطقوس والمعتقدات ورمزيتها في الثقافة الشعبية القبائلية.

[2] Jean Servier,op cit,p98.

[3] مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها.

ومن شأن هذه اللقطة أن تدعم فكرة أساسية، تتمثل في قداسة التربة في أعماق هذه الثقافة إلى حد لا يترك فيها شبر إلا وحرث وتم زرعه للإستفادة من خيراته،للتعمق أكثر،نستطيع القول أن التربة تتمتع بقدسية عميقة في الثقافة الشعبية القبائلية، تعود هذه القدسية إلى عمق ما يؤمن به المعتقد الشعبي القبائلي والمتمثل في أن حياة الإنسان ومختلف الكائنات الحية مرتبطة بشكل كبير بالتربة والأرض،من هذا المنطلق،يتم التعامل مع هذه الأخيرة وكأنا كائن حي، يتطور وينمو ويمر بنفس مراحل حياة الإنسان،ويبلغ التقديس إلى اعتبارها رحم الدنيا الذي تنبعث منه الحياة،وتشبه بذلك المرأة[1].

وهنا،يقرب المخرج عبر الزاوية العادية الواقعية دلالة خاصة،تتمثل في العناية بالأشجار من خلال حراثتها وزرعها بالفول الذي يغذي تربتها بأسمدة تحتاجها في استكمال نمو فاكهتها،وهنا يمكن أن نقول أن المخرج فسح المجال عبر هذه اللقطة للعودة إلى نقطة هامة في الثقافة الشعبية القبائلية،والمتمثلة في مكانة الشجرة -لا سيما التين والزيتون- وقداستها فيها،حيث تعد مصدرا أساسيا لفاكهة التين والتي بها يتم مصارعة الجوع في الليالي الشتوية الطويلة،كما تعد هذه الفاكهة غذاء أساسيا يكمل كل الوجبات إلى جانب الكسرة وزيت الزيتون،ويعد في الوقت ذاته دواء للعديد من الأمراض،ورمزا من رموز القوة والصحة،لعل هذا ما جعل "بوليفة" يقول[4]:

"أخدم التين لتأكل الكسرة،واخدم الزيتون لتدهن بزيته الكسكس الذي تأكله بفضل بركة الله الذي يدعمنا دائما ".

تزداد واقعية النشاط الفلاحي، وفق ما مثله المخرج من خلال تصويره لإسهام النساء في العملية وفق زاوية غطسية، ينقل فيها حيثيات غرس المزروعات المختلقة،حيث تقوم عزي وأمها بغرس البصل في أرض منحدرة. من شأن هذه اللقطة أن تؤكد ما أشارت إليه "Makilan" المتمثل في أن المرأة تشارك في كل النشاطات بما في ذلك النشاط الفلاحي،فهي التي تغرس مختلف أصناف الخضر والمزروعات بعد أن يحرث الرجل الأرض. فنشاطها قدسي إلى درجه كبيرة،يكتسي هذا الطابع من مكانة التربة في التراث الشعبي القبائلي التي تعتبر مسكنا للأرواح الخيرة التي لا بد من احترامها،بناء على ذلك،يكون النشاط الفلاحي شبيها بتقسيم الأدوار في الأسرة القبائلية،حيث يكون الطفل ثمرة للزواج الذي وتتولى المرأة رعاية الطفل طوال الفترة التي يخلق فيها إلى غاية ولادته،ونفس الشيء يتجسد في العمل الفلاحي إذ يحرث الرجل التربة وتقوم المرأة بعملية الغرس وتعهد المزروعات بالرعاية طوال فترة نموها، ولا يمكن للرجل أن يقوم بذه العملية إذ لا يحصل على بركة الأرواح الخيرة التي تسكن في هذه التربة[1].

---

[1]**Makilan,op cit,p29.**

[4] Boulifa,IBIDEM.

[1]Makilan,op cit, p

استطاع المخرج من خلال التنويع في اللقطات، وتعدد زوايا التصوير في تحقيق البعد الواقعي في وصف هذا التمثل الثقافي ،ومن ثم الإلمام بمختلف أبعاده وعناصره الطقوسية الرمزية، من شأن هذه اللقطات أن تستكمل البعد الدلالي لعملية الحرث وتساهم في الوقت ذاته في الوصول إلى ما يسمى بالتصوير الكلي لأبعاد الحدث ،فعملية الحرث ليست بالبسيطة في الثقافة الشعبية القبائلية ،حيث أنا نشاط مقدس تسخر من أجله كل السواعد والقوى،وتركز عليه كل الجهود نظرا للأهمية الخاصة الممنوحة له في نشاط السكان،فهو مصدر الرزق والإستقرار على الدوام.

تقدم اللقطات هذه في الوقت ذاته العديد من الدلالات و التي يمكن استنطاقها من الجزيئات الدالة،فهنالك العديد من العناصر التي يمكن اعتبارها بسيطة،لكنها في جوهرها تحمل الكثير من الروابط الرمزية التي ترتبط معانيها بالثقافة الشعبية القبائلية،ففي هذه اللقطات ،مثلا ،نجد أن الجرة لها وظيفة دلالية خاصة،فهي العنصر الرمزي الذي يمثل نوعية الأواني المتداولة في عمق الثقافة الشعبية القبائلية،وتشير من شكلها إلى بساطة العيش وغياب التعقيد في هذه الثقافة.

يتبين من خلال اللقطة أن أشجار التين عارية الأوراق،وهذا يعني أن الفصل الذي تمت فيه عملية الحرث هذه هو فصل الخريف،ومن شأن هذا أن يعود بنا إلى الأجندة الفلاحية المعتمدة في هذا ا لتمع،حيث يتم حساب الوقت استنادا على معطيات وعلامات وثيقة الصلة بالنشاط الفلاحي،ومن هذا المنطلق،يتم اعتماد فترة الخريف لحرث الأرض وخدمتها[2]،نجد في نفس اللقطة عنصرا آخر متأصل في الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر بالبرنوس الذي تم وضعه على غصن من شجرة التين،حيث يشير هذا الأخير إلى نوع من أنواع اللباس،وله العديد من المعاني والدلالات الوثيقة الصلة بعمق هذه الثقافة،فالبرنوس أولا وقبل كل شيء رمز من رموز الرجولة والشرف،وهو رداء السترة ورمز من رموز النقاء،تكتمل هذه الدلالة بفضل اللون الأبيض الذي يكسبها لون القدسية،حيث أن الأبيض يجمع كل الدلالات الإيجابية في الثقافة الشعبية القبائلية،وتبلغ درجة القدسية فيه إلى العمل من أجل الحفاظ عليه وعلى نقائه على الدوام لدرجة لا بد فيها من حفظه من الدنس سواء في لونه أو في رمزيته[3]،كل هذه الدوال الإيقونية ،تتدعم بفضل الرموز السمعية المضافة،والتي من شأنا أن تنوب عن اللغة اللفظية التي غلبت في هذه اللقطات،لا سيما حينما نأخذ بعين الإعتبار كونا تحمل معاني الحنين إلى الماضي.

لم يبق المخرج في دائرة الوصف العام لأجواء الحرث ،وحيثيات خدمة الأرض في شكله العام،بل عمد إلى الإقتراب النفسي من الشخصيات، وذلك من خلال اللقطات المقربة التي يقتل با باب الصمت بمدونات لفظية مجسدة للحوار الذي دار بينها،أكثر من ذلك،ساعدت الخصائص المرفقة بذه اللقطات، في رسم تقاسيم هذه الشخصيات وملامحها،ومن ثم إضفاء الكثير من الواقعية لهذا الجو،وفق هذا النمط توجهت حركة الكاميرا إلى

---

[2] للمزيد من المعلومات،عد إلى عنصر الطقوس والمعتقدات في الثقافة الشعبية القبائلية ورمزيتها.

[3] للمزيد من المعلومات،عد إلى اللباس ورمزيته في الثقافة الشعبية القبائلية،عنصر سيميولوجيا الأشياء في الثقافة الشعبية القبائلية.

مقران الذي جلس على الأرض ليشرب من الجرة وإليه تتقدم عزي حافية الرجلين،تنحني لتجمع القمح المبعثر على الأرض وتضعه داخل القفة.

يمكن أن تفتح هذه اللقطة أمام المتلقي ا ال لاستنطاق العديد من المعاني والدلالات الوثيقة الصلة بالثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر هنا بدور المرأة ومكانتها في هذا ا لتمع،فهي من خلال جلبها الماء للرجال الذين يخدمون الأرض تكشف عن واحدة من أهم المهام الموكلة للمرأة في ا لتمع القبائلي،حيث تتولى مهمة توفير الغذاء، الماء،الكساء لجميع أفراد الأسرة،وهذا ما يتوضح من خلال هذه اللقطة التي تظهر في نفس الوقت المركز الإجتماعي الذي تحتله المرأة في الثقافة الشعبية القبائلية،فهي تقع على الدوام في الدرجة الثانية بعد الرجل،يظهر هذا من خلال ما ركزت عليه اللقطة حيث تظهر عزي حافية الرجلين،فهي تكشف عن حقيقة متأصلة في عمق الثقافة الشعبية القبائلية ،حيث أن المرأة ليس مسموح لها ارتداء الأخذية وتقتصر هذه الأخيرة على الرجل ، لسبب مجاله الذي ينشط فيه والمتمثل في السياق الخارجي للم ل،بينما لا ترتدي المرأة الأحذية لسبب مجالها المتمثل في الم ل.

من شأن هذا أن يفصح عن عمق التمييز الإجتماعي بين الرجل والمرأة في ا لتمع القبائلي ،والذي أكدته العديد من الدراسات المنصبة في هذا ا ال[1].

استمر المخرج في الإقتراب النفسي إلى الشخصيات وتفاعلاتا النفسية الإجتماعية، كما نجد أن الرسالة اللفظية تلعب دورا أساسيا في حصر تعدد التأويلات المتعلقة بالحالة النفسية التي رسمتها الكاميرا في إيماءات وحركات الشخصيات،وهي بذلك المفتاح الدلالي الذي أشار إلى معنى أساسي متمثل في البحث عن سبب غضب عزي من مقران،حيث يحاول أن يقدم لها تفسيرات خاصة حيث يقول:

"أظن أنني لست السبب في غضب منّاش في م ل أكلي ذلك اليوم*"

يقترب أكثر ليصور عزي ومن ورائها يظهر المحراث بالثوران وفيها تبدي عدم استعدادها للحوار وفتح ا ال للكلام،وفي هذا دلالة على رغبتها في طي الصفحة حيث تقول:

"من فضلك،لا تعاود نطق هذا الكلام* "

وعبر لقطة قريبة من الصدر يقرب مقران من رأسه إلى صدره يتوسط اللقطة،يطأطئ رأسه تحسرا بكلام عزي وهنا يبدي إسراره في فتح باب الحوار والذي من خلاله يوضح بأسلوب تلميحي حبه لعزي ورغبته في الزواج منها حيث يقول هذا بطريقة تلميحية وفق ما يلي:

"لقد قلت لي أنك سمعت كلاما في العين،إنه كلام صحيح لكنني لن أبق هنا لمدة طويلة سوف ألتحق بالحرب اليوم أو غدا ،لا أدري هل سأجدك العام المقبل تنتظرين عودتي أم لا؟*"

---

[1] Mouhand khellil,op cit,p36.

* nagh maci d nek Id sebba ifi yerfa Mennac deg axxam n wakli ?

*d le3naya inek bru i wawal agi ma ulac ughilif !

*ad d qqared sligh I lehdur d tala,ihi d tidett ak wayen I d qqaren;ma3na nek yr t3ettilegh ara ad d ruhegh gher Igirra,ass-a negh azekka,wissan ma ad kmidafegh aseggas nniden imi ara d ughalegh!

نجد في هذا الخطاب اللفظي،العديد من العناصر التي يمكن اعتبارها مفاتيح دلالية لتمثلات الثقافة الشعبية القبائلية، ومن بين هذه المفاتيح الحرج في الحديث بالتصريح عن المواضيع المتعلقة بالزواج والحب،إذ تعتبر من الطابوهات التي لا بد من تفاديها في الثقافة الشعبية القبائلية،لذلك يتعمد الأفراد تداول الأسلوب الضمني الذي لا يضع أطرافه في مثل هذا الموقف. وهذا ما أراد المخرج إبرازه في تعليق مقران الذي يؤكد فيه صحة ما قيل لعزي في هذا الشأن، تتدعم هذه الدلالة حينما نأخذ بعين الإعتبار ملامح وحركات مقران الذي طأطأ رأسه وتحدث بنبرة حزينة، وفي موقف يتحسر فيه،وكذلك إدراج الموسيقى الهادئة لشريف خدام التي تحمل في طياتها مثل هذه المعاني والدلالات المدعمة لمعاني الحزن والتحسر.

كما يشير هذا التعليق إلى نقطة متأصلة في الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر بدور **"العين"**أي **"ثالة "**كفضاء مكاني مهم لاستكمال البعد الإتصالي بين النساء،حيث فيه يتم مناقشة مختلف المواضيع التي يتعسر عليهن الحديث عنها في سياق المنزل،ونجد هذا بالتحديد في قول مقران:

" **لقد قلت** لي **أنك** سمعت **كلاما** في **العين**"

وهي النقطة التي أكدتها Tassaadit Yacine* ،من خلال كتاباتها ودراساتها، حيث قالت في هذا الشأن أن "ثالة" بالنسبة للنساء تتضمن نفس أهمية "تاجمعث"بالنسبة للرجال، من حيث إقصاء كل واحدة منهما للجنس الآخر، وبلورة مختلق النقاشات والحوارات التي لا يمكن بلورتها في المنزل، بسبب تواجد هذا الأخير فيه[1].

ما ساعد المخرج على إضفاء الجو الواقعي للأحداث،التنويع في اللقطات التي أضفت الحركية والنشاط للمقطع، وأكدت مختلف المعاني المرفقة به،هذا من دون أن ننسى اعتماده الزاوية العادية والكاميرا الثابتة في أغلبية اللقطات ،الشيء الذي زاد من عمق البعد الواقعي للأحداث، ومن شأن الصور المرجعية لمختلق الأصوات الطبيعية ،أن تعمق هذه الدلالة وتؤكدها ،ليتبين جو الخريف الذي يمارس فيه هذا النشاط.

يظهر هذا بجلاء من خلال اللقطة الأخيرة في هذا المقطع ،والتي تتولى مهمة إعطاء معاني ودلالات خاصة بالجو العام الذي تظهر فيه عزي تترك مكانها حافية وتأخذ الجرة بجانب مقران وتحملها في يديها إلى منّاش وتشير مشيتها إلى حزنها الشديد ،تبين هذه اللقطة نشاط المرأة في المجتمع القبائلي، ودورها في تقديم المؤونة والغذاء للأفراد، وهي الوظيفة القدسية التي لا تتوانى في أدائها رغم الوضعية التي تعيشها من تهميش اجتماعي يظهر من مشيتها حافية الرجلين،نوعية اللباس الذي ترتديه،وملامح التعب والمعاناة التي رسمتها الكاميرا على إيماءات الوجه والحركات، والتي تعتبر دلائل مساعدة للغوص في ثنايا النفس والأهواء والعواطف،كل هذا تدعمت دلالته الضمنية بفضل الموسيقى الحزينة، التي يمكن اعتبارها دليل سيمنطيقي يتولى مهمة تعميق دلالة الصورة الإيقونية،لتكون دلائل مناوبة عن الدلائل اللفظية من جهة ،ومساعدة للرسالة التشابية من جهة أخرى.

يمكننا هذا المقطع من استنطاق الشفرات التالية:

---

*

[1]Tassadit Yacine,L'izli ou l'amour chanté en kabyle,ed Bouchène Awal,Algerie,1990,p30

الفأس،القادوم،المحراث:تشير إلى الأدوات المستعملة في عملية الحرث،ولا تتوقف رمزيتها عند بعدها الإستعمالي،بل هي شفرة من الشفرات الإجتماعية الدالة على الهوية،إذ تشير إلى معتقدات مقدسة وثيقة الصلة بذه الثقافة،ويتعلق الأمر بالخصوبة.

أكلي:اسم ذكر يدل على العبد،ويتميز ببشرته السوداء،يطلق على الطفل الذكر لإبعاد العين عنه والتفاؤل بنموه وكبره.



لقطات مأخوذة من المقطع

المقطع السابع:

يمكن أن نستحضر من هذه لقطات هذا المقطع ،العديد من العناصر المرتبطة بالثقافة الشعبية القبائلية ويتعلق الأمر هنا بمكانة الزيتون في هذا ا لتمع ،حيث يعتبر العنصر الغذائي الحيوي ،الذي يضمن للأفراد الصحة والعافية

يفسر هذا علو هذه الأشجار،حيث أن الأفراد يعملون على جعل هذه الأشجار تنمو لأنم يؤمنون أن كل حبة يمكن أن نزيدها من غصن شجرة تزيد من بركة الزيت الذي يمكن الحصول عليه،فقطرة الزيتون في الثقافة الشعبية القبائلية عنصر مهم كثيرا ما يتم معادلتها مجازا بالذهب ،نظرا للمكانة التي يحتلها في الإقتصاد وهو الشيء الذي يفسر علو الأشجار وطولها الشامخ [1].

ساهمت الكاميرا الوصفية الجانبية في تقوية عنصر التشويق في اللقطة ،والذي يمكن اعتباره محفزا معنويا يدفع المتلقي إلى تتبع بقية مشاهد المقطع وأحداثه،ومن ثم استكمال عملية استنطاق دواله على اختلاف رمزيتها وهنا يظهر العديد من الأفراد - رجالا ونساء-يقومون بجمع الزيتون من الأرض وآخرون يقطفونه من الأغصان القريبة.

---

[1] مقابلة مع السيدة راشدي جوهرة،مقابلة سبق ذكرها.

يفتح هذا الدال الإيقوني المجال للعديد من المعاني الرمزية المتأصلة في أعماق الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر هنا بما يسمى ب "ثويزة" ،أي العمل الجماعي الإرادي، حيث يجتمع سكان القرية لأداء مختلف الأعمال بصفة مشتركة،ويمكن أن تتحدد هذه الأخيرة في الحصاد،الدرس،البناء،جني الزيتون...وهذا النشاط ما هو إلا نموذجا من نماذج التضامن العضوي الإرادي الذي تعيش به البيئة القبائلية،وهو واحد من المقاييس الهامة التي يقوم عليها هذا المجتمع،وتنتظم وفقه مؤسساته العرفية في غياب ما سيمى بحكم الدولة،إنها النقطة التي العديد من الباحثين المهتمين بتركيبة المجتمع القبائلي بما فيهم الباحثة :"تسعديث ياسين" التي قالت أن كل شيء في المجتمع القبائلي يقوم على ما يسمى ب"العقد الإجتماعي"،وهو اتفاق عرفي يتميز بالطابع الإعتباطي والقوة الإلزامية ويسير الحياة اليومية للأفراد باعتبارهم ركائز أساسية تبني عليهم الجماعة تواجدها واستقرارها[1].

وهنا يمكن اعتبار ظاهرة:"تويزة"شكلا من أشكال هذا التضامن العضوي إذ يدعم القيم والمبادئ المترسخة في الثقافة الشعبية القبائلية،كما يمكن اعتبارها في نفس الوقت، نموذجا من نماذج الصور الإيقونية التي تطبع بها هذه الثقافة وكل عنصر من تمثلاتها.

استكمل المخرج وصفه لمثل هذا النشاط على نفس وتيرة اللقطات السابقة،حيث ساهمت الزاوية الغطسية للكاميرا في الإقتراب في كل لحظة من الوصف العام لهذا النشاط، و من ثم حصر مختلف الأبعاد الرمزية المرتبطة به،والتي تتمثل في مشاركة جميع الأفراد فيه،ويمكن معادلته بالمناسبة الدينية المقدسة.

تستقى هذه القدسية من الرمزية التي يتمتع بها شجر الزيتون ،الذي يعد منذ القدم رمزا من رموز القوة والصحة،وهو في نفس الوقت رمز الحكمة والقدسية إذ ذكرته مختلف الكتب المقدسة في طياتها،وهذا ما يفسر سيمياء الطقس الذي يتم من خلاله دهن سكة المحراث بزيت الزيتون قبل كل عملية حرث للحصول على بركته وقوته وتفاؤلا بأن يعم الخير على مختلف المزروعات[2].

وبالقدر الذي نوع فيه المخرج من اللقطات،بالقدر الذي ألم فيه بالعديد من مظاهر جني الزيتون،بين من خلالها مشاركة جميع الأفراد في هذه المناسبة المقدسة،وتدعم هذا بفضل صدى الدوال السمعية والتي تتمثل في موسيقى هادئة لشريف خدام،تزيد من قداسة المشهد ،وتثير في نفس الوقت الحنين لمثل هذه العناصر التي لا تتجزأ من ذكريات سكان هذه المنطقة الجبلية بما في ذلك المخرج ومؤلف القصة-مولود معمري-وقد ساهمت في نسج هذه الرموز الدلالية، الآلات المستعملة في عزف هذه الموسيقى والمتمثلة في:

---

[1] Tassadit Yacine, L'isli ou l'amour chanté en kabyle,op cit,p p 18,19

[2]http://atelier-de-femme.over-blog.com/article-33984981.html. le 28/05/2011/16h

***الناي:** الذي يعزف ألحانا تفتح معاني الحنين والشوق إلى الماضي،وهو بذلك دال سمعي يوحي بمدلول معنوي يتمثل في حنين المؤلف والمخرج إلى حيثيات وتفاصيل الربوة المنسية،وتفتح في الوقت ذاته معاني الحزن والألم بمآل هذه الربوة والعناصر المشكلة لسيرورة الحياة فيها.

***الكمان:** للكمان القدرة على نقل دوال سمعية موسيقية ،تعبر عن أرقّ المشاعر والأحاسيس الإنسانية ،كما تعبر في الوقت ذاته عن أقوى الإنفعالات.

***العود:**ترسم أوتار العوددوالا سمعية خاصة تدعم معاني الحنين والشوق إلى الماضي.

تكتمل هذه العناصر كلها حينما نأخذ بعين الإعتبار الحالة النفسية التي أراد المخرج رسمها من خلال امتزاج الصورة الإيقونية برمزية اللقطة وزاوية تصويرها،وبالصورة السمعية التي يمكن عدها دالا إيقونيا يرسم معنى للحنين والحزن، وفيه علاقة إيقونية تجاورية مع الواقع،فهي من ناحية علامات ورموز ثقافية لا تتجزأ عن الثقافة الشعبية القبائلية وتمثلاتا المختلفة،ومن جهة أخرى عناصر دالة تنوب عن اللغة اللفظية الغائبة في هذه اللقطات،وتتدعم دلالتها بصفة قوية بفضل الأصوات الطبيعية التي تعمق البعد الواقعي للقطات.

لم يكتف المخرج بالوصف العام والبعيد لأجواء النشاط وتفاصيله،واستعان في ذلك باللقطة المقربة، التي يصور من خلالها الرجل المسن المستلقي على الأرض متكئا على جنبه،ومن خلفه امرأة منحنية تجني الزيتون،وقد تم هذا عبر كاميرا ثابتة وزاوية عادية أضفت نسبة كبيرة من الواقعية لفكرة أساسية متأصلة في الثقافة الشعبية القبائلية،يتعلق الأمر هنا بمكانة الرجل ورمزيته المستقرأة من سيمياء هذه الثقافة،فهو أولا وقبل كل شيء يجسد الحماية والشرف،والحامي لهذه العناصر على الدوام،فنلاحظ هنا في هذه اللقطة ،أن الشيخ متكئ على الأرض ولا يستطيع المشاركة في عملية جني الزيتون،ولم يمنعه هذا من تواجده في الحقل،يعود سبب ذلك إلى ما يؤمن به المعتقد الشعبي القبائلي،والمتمثل في أن هذا يمنع الأرواح الشريرة من التعدي على حرمة الحقل ،كما أن تواجده في له دلالة خاصة، تتمثل في تقديسها وشكرها على رعاية الحقل وخيراته،وهو سلوك يفرح هذه الأرواح ويضمن استمرارها في الحفاظ على حرمة الحقل وبركته[1].

تشير الملابس التي ارتداها الشيخ إلى شفرة من الشفرات الإجتماعية الدالة على الهوية،ويكشف في الوقت ذاته عن ثلاث عناصر تحددها سيمياء اللباس ورمزيته،وتتمثل هذه العناصر في:

***عنصر الحاجة:** حيث ترمز القشّابية التي ارتداها إلى الطقس البارد،لذلك اتخذت من قبل الشيخ لغاية وقائية تتمثل في الوقاية من البرد، ويمكن اعتباره في نفس الوقت دالا سيميائيا ،يكشف عن الفترة الزمنية التي يتم فيها جني الزيتون،ويتعلق الأمر هنا بنهاية الخريف وبداية فصل الشتاء،وهي فترة زمنية تتميز بالبرودة، لقد اتخذ

---

[1] مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها.

الإنسان الزي لضرورة وقائية، أي لحماية جسمه من الأخطار الطبيعية: الفزيائية والكيميائية، ويعني هذا أن الزي يحافظ على الوجود الإنساني من كل ما يمكن أن تفاجئه به البيئة التي يعيش فيها هذا الإنسان[1] ،وفي هذه النقطة بالتحديد يمكننا الوقوف عند الوظيفة الإستعمالية التي أشار إليها "Roland Barthes" عند حديثه عن المستوى الأول في أي قراءة سيميائية للباس[2].

***الدلالةالاجتماعية:** ويعني هذا أن اللباس يعبر عن شخصية كل إنسان داخل المجتمع، وبذلك يأخذ وظيفة اجتماعية. أي إن اللباس قد يعرف بالأفراد من الناحية الاجتماعية، يحدد الوظائف التي يمارسونها، ونوع الطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها،فهو من هذه الزاوية يدل على على اللباس الذي يتم ارتداؤه في فترة 1930 لأن تاريخ الزي الأمازيغي يشير إلى ارتداء الشيوخ لكل من القشابية والشاشية*،كما تشير العصا إلى فئة الشيوخ إذ يتم استعمالها سندا في المشي ورمزا من رموز الحكمة والبركة والرزانة،وهنا يمكن استحضار معنى المثل الشعبي القبائلي الذي يصف العصا بالرجل الثالثة للإنسان.

***الديكور:** يتخذ الملبوس كذلك وظيفة جمالية تعبر عن أناقة الشخص وجماله وأبهته، والاهتمام بالذات، أي إن الزي ذو وظيفة ديكورية جمالية، تساهم في إثراء الفن والحضارة في ميدان الفنون الجميلة،ويمكن أن نستقرئ هذه الدلالة من خلال اعتبار هذا اللباس واحدا من أهم تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،وتكشف في الوقت ذاته عن عنصر مهم من عناصر التراث المادي الذي له سيمياءه ورمزيته الخاصة.

من جهة أخرى،يمكن اعتبار هذه اللقطة دالا ،يشكل المعنى المنبثق عنه مع اللقطة التي تسبقه مفارقة أساسية مرتبطة بخصوصية المجتمع القبائلي وثقافته،ويتعلق الأمر بدور المرأة في مختلف الأشغال اليومية والذي يمتد على امتداد المرحلة العمرية حيث تستمر في مزاولة مختلف الأعمال على اختلاف طبيعتها، بينما يبقى وجود الرجل رمزي لا سيما في المرحلة العمرية المتقدمة من حياته،ولهذا علاقة وطيدة بتقسيم الأدوار في المجتمع القبائلي بين الرجل والمرأة.

يواصل المخرج مسيرته في الإقتراب من الشخصيات وتفاعلاتها النفسية،ويستهل هذا بالإقتراب عبر زاوية غطسية من يدي عزي التي تجمع الزيتون من الأرض وبجانبها أيدي أخرى وتظهر مرتدية سوارا من الفضة من شأنه أن يكشف عن واحد من أهم العناصر المادية في الثقافة الشعبية القبائلية والمتمثلة في الحلي الفظي ،تشكل هذه اللقطة مفتاحا دلاليا للقطات الموالية،يمكن اعتبارها منطلقا للحوار بين مختلف الشخصيات ومن ثم الغوص

---

1 جميل حمداوي،سيميائية الأزياء الأمازيغية،تجربة الفنان عبد السلام بوكلاكة نموذجا،يوم 09 سبتمبر 2010 على الساعة 13.48، http://www.djamilhamdawi.org

2 عبد الواحد المرابط،السيمياء العامة وسيمياء الأدب،مرجع سبق ذكره،ص.69

* للإطلاع أكثر،عد إلى سيمياء اللباس ورمزيته في الثقافة الشعبية القبائلية.

في جدلية الصراع بين أم الزوج والعروس، ويظهر هذا من خلال حديث أم مقران بعد تعليق كو عن جمال يدي عزي حيث تقول:

"لو كان الأمر في **يدي لكانت الملائكة** في **أحشائها لا** في **أصابع يديها*".**

لهذا التعليق دلالة مرتبطة أشد الإرتباط بالثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر بوظيفة المرأة القبائلية المتمثلة في إنجاب الأولاد،وتعمير الم ل وحفظ اسم العائلة من الزوال ،وهو الهدف الأسمى الذي تعمد أم الزوج على تحقيقه من خلال اختيار الزوجة الصالحة لابنها والتي تضمن تحقيق هذا الحلم وتتبع ذلك على الدوام،وهي النقطة التي توضح دور المرأة في تسيير شؤون الأسرة وضمان استمرارية النسل.

استقرأنا هذا من خلال الدال اللفظي المتمثل في تعليق العجوز ،حيث تقصد من عبارتا هذه، الكناية عن الأطفال،إذ يشبهون في الثقافة الشعبية القبائلية بالملائكة،تكتمل هذه الدلالة إذا ما أرفقناها بالصورة الإيقونية التي تتحدد في هذه المرأة المسنة التي تنحني لجني الزيتون وبجانبها امرأة أخرى،تشير ملامحها ونظرتا الموجهة نحو عزي إلى الغضب ،كما تدل الملابس التي ارتدتا إلى لباس المرأة العجوز في ا لتمع التقليدي القبائلي,ويشير في الوقت ذاته إلى طبقة اجتماعية تتمثل في طبقة الأهالي البسطاء،تتجلى تفاصيل الصراع بين أم الزوج وكنتها من خلال اللقطة الموالية التي يحاول فيها المخرج الإقتراب من ملامح عزي التي تجمع الزيتون بالقرب من أم زوجها والنساء الأخريات،وتشكل ملامح وجهها دوالا وإشارات توحي إلى حالتها النفسية ومعاناتا كما تدل في الوقت ذاته على انزعاجها من كلام أم وزجها،فهي لا تملك سبيلا للإحتجاج عن هذا الكلام سوى الشكوى إلى زوجها، ويظهر ذلك من خلال الدلالات التي تنقلها النظرة التي توجهها نحو زوجها –في أعلى الشجرة- و يظهر هذا الأخير في اللقطة الموالية حيث ينفض الزيتون، من ثم توجه هذه النظرة إلى الأسفل دلالة عجزها أمام هذا الوضع وعدم قدرتا في تغيير الأمور ومن ثم اشتداد الحزن والقلق البادي على وجهها.

أراد المخرج أن يحسم جو الصراع بين المرأة العجوز وكنتها،ومن ثم إبراز المكانة التي يحتلها الرجل المسن في الثقافة الشعبية القبائلية ،على اعتباره صاحب الحكمة والرأي السديد ،وله الدور الفعال في الحسم مختلف الأمور وال اعات العائلية،يظهر هذا من خلال اللقطة الموالية ،التي وصف من خلالها قدوم أب مقران لابسا برنوسا أبيضا يشير إلى الحكمة والذكاء ،ويدل في الوقت ذاته على الموعظة الحسنة التي يدل عليها اللون الأبيض والعصا التي يتكئ عليها،تظهر معالم هذه الحكمة من التعليق الذي يمكن اعتباره علامات لفظية تشير إلى تمتعه بالحكمة والرزانة، حيث يوقف جو الشكوى الذي فتحته أم مقران بقوله في اللقطة الموالية والمقربة إلى الصدر:

---

*ah ah amer d lebghiw lmalayekkat n idudan ad d ilint d t3ebbut !

"هل رأيتن هذه الحبات، في ظاهره يبدو جافا، لكنني لو ضغطت عليه بə يدي اكتشفت لأن في داخله الكثير من الزيت؟*"

في هذا التعليق حكمة خاصة قصدها الشيخ ،تتمثل في عدم القنوط من رحمة الله وقدرته على صنع المعجزات،فمثلما له القدرة على إخراج الزيت الوفير من حبات الزيتون الجافة،نجده كذلك يملك القدرة على صنع المعجزات وجعل عزي حاملا،يعتبر هذا التعليق دوال لفظية مساعدة للدوال الإيقونة البارزة من خلال اللقطة حيث تشير ملامح الشيخ إلى الحكمة والإيمان بصدق ما ينطق به،كما تدل في الوقت ذاته على تجاربه العميقة في الحياة،فهو يتحدث بكل هدوء، وتتعمق هذه المعاني بفضل اللون الأبيض الذي يظهر على اللباس الذي قام بارتدائه وعلى الشاشية كذلك.

ومن شأن الخلفية المؤطرة لهذه اللقطات أن تشكل دالا إيقونيا، لها الدور الفعال في إضفاء البعد الواقعي للسياق الذي يتحدث فيه الشيخ، والمتمثل في سياق جني الزيتون،ولكل فرد عمله الخاص به في خضم هذا النشاط.

لكن هذا الكلام الضمني لم يمارس تأثيره الواضح على أم مقران ،حيث اقترب المخرج عبر لقطة مقربة من هذه الأخيرة ،وهي تصدر صوتا يدل على عدم اقتناعها بكلامه، وتمسكها بالموقف الذي اتخذته،يعتبر هذا الدال السمعي علامات مساعدة للدوال الإيقونية التي توفرت في هذه اللقطة،وما زاد من واقعية اللقطة الزوايا العادية والكاميرا الثابتة التي تعتبر مقومات أساسية للغة السينمائية التي تحمل في فحواها هذه الدلالة.

لم يتوقف دور الشيخ عند هذا الحد، إذ فرض حكمته على النساء المتحاورات وذلك من خلال طلبه سكوتن وعلامات غضبه بادية على وجهه وحركته التي ينظر فيها إلى السماء ويقول:

قول الشيخ:"يكفينا ضغينة،ليس في حقنا قول شيء أمام نقمة الله سبحانه ،أتمنى أن يكون العام المقبل أفضل من العام الماضي،وأن يرزقنا الله بما يفرح الحقول والبساتين*".

من جهة أخرى،يشير هذا المقطع إلى نموذج هام من نماذج الأغنية الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر بأشويق العمل ،على اعتباره أهازيج نسوية،تردد بصفة جماعية،لإضفاء الجو القدسي على هذه العملية،من خلال إبراز الفرح ببركة الأشجار،وما أعطته من زيتون.كما أنه فضاء من الفضاءات التي تسمح بالتنفيس العاطفي،من خلاله تفصح المرأة عن ألمها ومعاناتها*.

---

* twalam a3eqqa- agi ?s ufella yettbin yeqqur,ma zmaght ger ifassen –iw,d axel yeccur d zzit !

* a berka –ayagh tusmi ula had ur yenni s nneqma n sidna rebbi,n callah aseggas –a axir n iseggasen i3eddan;ma urezqaghi d rebbi s wayen isi ara ferhen inurar!

* للمزيد من الإطلاع،عد إلى رمزية التراث الشفوي الشعبي القبائلي.



لقطات مأخوذة من المقطع

المقطع الثامن:

يوجد بعد كل عملية جني زيتون،عملية أخرى تتمثل في عصره ،ولا يمكن لقداسة إحداهما أن تكتمل دون إجراء العملية الأخرى،هذا ما حاول المخرج إبرازه من خلال هذا المقطع ،الذي تدور أحداثه في فضاء خاص مرتبط أشد الإرتباط بالتمثلات المادية للثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر هنا بنشاط عصر الزيتون الذي يعرف بكونه من أهم الأنشطة ،وتزداد قداسته عندما نأخذ بعين الإعتبار ارتبطه بالزيت والزيتون،إذ يعد مرادفا للصحة،النعمة،العطاء[1].

من أجل هذا المسعى،استهل المخرج هذا المقطع بلقطة جانبية وصفية للجزء الصغير،يصف من خلالها الجو المتعلق بعصر الزيتون ،على ضوء علامات إيقونية خاصة، تتمثل في قدوم الشيخ إلى هذا الفضاء وهو مرتديا برنوسا أبيضا،لهذه الصورة الإيقونية رمزية خاصة، تتمثل في أن ا لتمع القبائلي متمسك بالعناصر التقليدية للثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر هنا بعملية عصر الزيتون،استطعنا استقراء هذا من خلال البرنوس الأبيض الذي يدل على الأصالة ،وكذلك الشيخ الذي يسير إلى الأمام بجانب معصرة الزيتون التقليدية * .

تنطوي هذه الحركية على دلالة خاصة، تتمثل في أنه رغم تقدم الزمن إلا أن ا لتمع القبائلي يسير باستمرار على هدى الطقوس تقاليد الأجداد. تتزامن مع هذه الصورة صور أخرى تتمثل في الجو العام لعصر الزيتون الذي يتميز بالبرد الظاهر من الجبال المكسوة بالثلوج اللقطة والكميات الكثيرة من الزيتون التي تم تعريضها للشمس،حيث أنه وقبل عصر الزيتون لا بد من تعريضه للشمس وتجفيفه طوال هذه المدة، للتخلص من السائل المر الأسود المسمى ب"أمورج" ولإخراج الزيت من لب الزيتون ويتم ذلك عن طريق جمع الزيتون في أكياس خاصة وربطها بصفة جيدة ،ومن ثم وضع أحجار ثقيلة عليها ليخرج منها هذا السائل[2].

لم ينس المخرج الإشارة إلى دور المرأة في القيام بمختلف نشاطات هذه العملية ،ومن ذلك نقل كميات معتبرة من الحقول إلى المعصرة عبر السلال الكبيرة الحجم ،وكذلك إشارته إلى قيامهنّ بعملية دلك الزيتون بأياديهن ونشره فوق البساط الذي يتم تعريضه للشمس،وعلى الرغم من أنه نشاط شاق إلا أن قداسته تكتمل ،حينما تقوم المرأة بأدائه ،إذ أنا بقيامها بذا النشاط لا تنقل الزيتون فحسب ،بل تتعمد في نفس الوقت نقل البركة إلى

---

[1] http://www.divinelumiere.moncontact.com/t243-l-olivier-et-son-symbolisme29/05/2011

* للإطلاع أكثر،عد إلى سيمياء اللباس في الثقافة الشعبية القبائلية.

[2] مقابلة مع السيدة معوش وردية،صاحبة معصرة الزيتون التقليدية بقرية أيت فرعاش،بلدية بوزقن،يوم 6 أفريل 2011 على الساعة الثانية زوالا.

حباته ليثمر بزيت وفير،فنشاطها بهذا شبيه بنشاطها اليومي المتمثل في رعاية الأولاد،حيث تبلغ بها القدسية إلى اعتبار حبات الزيتون مثل أولادها ترعاهم وتحميهم على الدوام ليكونوا رجالا فعالين في المجتمع [3].

يحاول المخرج خلق علاقة حميمة بين الممثلين والمتلقين وهذا من خلال استعمال لقطات متوسطة تعمد أن تدعم الوظيفة الوصفية من خلال الإقتراب من الجو العام، تسمح بوصف حركية الشخصيات الفاعلة فيه وهنا تركز اللقطة على صورة أكلي واقفا وفي يده كراسة صغيرة وقلم يدون به كمية الزيتون ومن أمامه يصور امرأتين تسكبان الزيتون من السلال الكبيرة إلى الأرض أين يتم قياسه،عند قراءة الدوال الضمنية لهذه اللقطة نستطيع الحصول على مفاتيح رمزية، من شأنها أن تكون إشارة خاصة من قبل المخرج إلى سيرورة عملية عصر الزيتون والتي يقوم بها ملاّك هذه المعاصر وأغلبيتهم من المتعاملين مع فرنسا ،والذين يسمون في المجتمع القبائلي ب"القايد"،غالبا ما يتحكمون في نشاطها، وفي كميات الزيت التي يتم استخراجها وفقا لسياستهم المعتمدة والتي لا يملك السكان سوى الخضوع لها لغياب البديل عنها،يتميزون بكونهم يشكلون طبقة متحسنة من حيث الوضع الإقتصادي بالمقارنة مع الأهالي، وهي معاني ساهمت القراءة السيميائية للباس أكلي من استنطاقها استنادا على دوال أخرى تتمثل في رمزية الألبسة الأخرى التي تشير إلى الوضع الإقتصادي والإجتماعي المتدني للأهالي واضطهادهم في المجتمع كل هذا سمح بعقد نوع من المقارنة بين هذه الدوال.

نجد أن المخرج لم يرد الخروج عن ثنائية اللقطات المتوسطة ولقطات الجزء الصغير،هذه الأخيرة استند إلى دلالاتها من خلال اللقطة الموالية ،التي صور بها زاويتها العادية امرأتين واحدة واضعة على ظهرها سلة الزيتون وأخرى تحاول مساعدتها في إنزالها،وهذا يدخل ضمن حيثيات عمل المرأة في المجتمع التقليدي القبائلي الذي يشبه –حسب ما ورد عن تعليق العديد من الباحثين- عمل النمل الذي يعمل ليل نهار على توفير الرزق في بيئة جبلية لا تتوفر فيها الشروط السهلة للعيش،لا سيما الربوة المنسية التي خصها الكاتب "مولود معمري" بالعزلة والفقر والتناسي[1].

يحاول في الوقت التركيز عبر أبعاد الكاميرا على مفارقات المجتمع التقليدي القبائلي وأهم مميزات تقسيم الأدوار فيه،حيث أنه في الوقت الذي يكون فيه وجود الرجل رمزي، يكتفي بأداء بعض المسؤوليات المتعلقة بالحماية وصيانة الشرف، تتكفل المرأة بأداء العديد من المهام التي يستحيل للمجتمع أن يستمر من دونها ،يمكن لنا استقراء هذه الدوال من خلال الصور الإيقونية الموجودة في خلفية اللقطة، أين يظهر رجل واقف ينظر إلى الجهة المقابلة ،وهو لابس البرنوس ومن خلفه شخصان يتسامران جالسين وفي خلفية اللقطة منظر طبيعي خلاب، حيث يؤكد البرنوس معاني الحماية والرجولة ،ويدعم الوجود الرمزي للرجل في المجتمع القبائلي،كما يمكن اعتبار الحوار بين المرأتين دوالا لفظية ،تكشف الستار عن اهتمامات وانشغالات المرأة في هذا المجتمع الذكوري،يظهر هذا من خلال قراءة ما بين سطور قولهما:

***"أعرف أنني لا أستطيع الإعتماد عليك "**

---

[3]المقابلة نفسها،التوقيت نفسه.

[1] مقابلة مع السيدة معوش وردية،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت.

فلو قمنا بربط هذا التعليق بدلالات التعليقات السابقة حيث تقول النساء:

***"من فضلك،مري علي هذا المساء لإنهاء عملية نسج البرنوس"**

*** "لا لا تلوميني،أرجوك يا أختي،فأنا مشغولة الليلة"**

استطعنا الوصول إلى حقيقة كون عمل النساء مستمر يمتد بين الليل والنهار، ويشمل الفضاء الداخلي للمنزل والجو الخارجي المتمثل في المزارع والحقول،ويشير نفس التعليق إلى طبيعة أداء مختلف الأعمال التي تتم بصفة جماعية،ففي هذا التعليق إشارة إلى طبيعة النسج التي تتم غالبا بتعاون النساء فيما بينهن، لا سيما فيما يخص بداية النسج ونهايته،إذ يتعلق الأمر بخلق الروح وقطعها ،وفق ما هو مسلم به في المعتقد الشعبي القبائلي ولا بد من احترام قدسية هذه الروح واتباع الطقوس الخاصة بهذه القدسية[1].

لم يقتصر المخرج على إظهار سيرورة عملية عصر الزيتون وقدسيتها فحسب،بل حاول في الوقت ذاته تسليط الضوء على الصورة النفعية التي يملكها الزيت في الثقافة الشعبية القبائلية،ويظهر ذلك من خلال عودة المخرج إلى فعالية الكاميرا الوصفية للجزء الصغير ليصف حالة السكان وهم ينظمون زيتونهم ويتعهدونه بالرعاية ليدر لهم الزيت الكثير،عبر نفس نمط اللقطات،لكن عبر بانوراما أمامية،تقترب الكاميرا من أكلي يتقدم إلى "زوج كو "مستفسرا عن الحاجة التي قصده من أجلها،وهنا لم يغفل عن إظهار الإيماءات والحركات البادية على وجه هذا الأخير والتي يمكن اعتبارها دوالا خاصة تكشف عن الحالة النفسية له والمتمثلة في القلق والخجل والتردد.

استطعنا الوصول إلى هذه المعاني من خلال حركات أصابع يده التي ترمز إلى الحيرة ،الخجل والقلق،وهذا ما ذكره "كريم زكي حسام الدين"في كتابه عن الإشارات الجسمية،وأشار إلى أن هذه الأخيرة تشكل ما يقارب 60% من النظام التواصلي للإنسان[2]،هذه الإشارات الجسمية تعتبر في الواقع مصاحبات للدوال اللفظية وهنا تتعمق الدلالة وتتدعم الرسالة اللفظية التي يقول من خلالها زوج كو:

***"لا ألقى ماذا أقول لك يا أكلي،لقد أنجبت كو طفلا "**

***"مباركا عليك"**

***"تقول مبروك؟والله يشهد أنني وبسبب عدم امتلاكي ما أدفعه للقابلة،لم أقم باستدعائها،وأنت تعرف أن المرأة في هذه الحالة تحتاج للأكل كي تستعيد صحتها،أقرضني البعض من المال وسوف أرجعها لك بعد الإنتهاء من جني الزيتون.*"**

حيث أن طلبه لديون من أكلي، يمثل السبب الأساسي لقلق زوج كو وارتباكه الظاهر من لهجته وتصرفاته ودورانه في الحديث،إذ يكشف عن عجزه ويمس برجولته ويصرح بعجزه،وطلب الرجل الدين من رجل في الثقافة الشعبية القبائلية ،يعني أن ما بيد هذا الأخير أي حل آخر أمام أزمة حلت به،ويتجلى هذا بوضوح من

---

[1] للمزيد من المعلومات،عد إلى تقسيم الأدوار في التراث الشعبي القبائلي في الإطار النظري،النسج ورمزيته.

[2] كريم زكي حسان الدين،الإشارات الجسمية،مرجع سبق ذكره،ص51

* d acu ara k dinigh a yakli,ula d ku d ighen attan assa-gi yerna ghuri waqcic,AkliMkulci mebruk!,mebruk! Ajma3liman deg akken-nni ulac acu ara s fkegh I nna ghle ma ggight-id s axxam,yerna tezti d tinifrit ilaq as s wacu ara t bed!aha tura, redliyi d kra n yedrimen ,mi ifukagh lqed n uzemmur tawites s yenna!

خلال من خلال التصريح الذي قدمه للقائد يصف فيه الضائقة المالية التي حلت به لدرجة عجز فيها عن استدعاء القابلة لزوجته،وهنا راهن هذا الدين بالزيت الذي يتم الحصول عليه ،مع العلم أن الزيت أرفع قيمة من أي عنصر آخر،ومراهنته بهذه الطريقة دلالة واضحة عن تأزم الوضع.

عبر نفس النمط من اللقطات يستمر المخرج في وصف الجو العام لعصر الزيتون،وتفاعلات الشخصيات في هذا الجو،وهنا استعان بهذه اللقطة لتقديم وصف عن رجع صدى أكلي وتفاعله مع الموقف،وتقدم الدوال الإيقونية والحركات المصاحبة معاني خاصة، حيث تتوجه زاوية الكاميرا إلى أكلي يأخذ محفظة جديدة ويتوجه إلى الجهة اليمنى،وهذا في السياق العام الذي يتم فيه عصر الزيتون،من هذه الدلالات نجد شح أكلي وبخله، تتدعم هذه الدلالة عندما نأخذ بعين الإعتبار اللقطة الموالية ،التي ترجع فيها حركة الكاميرا لتصور أكلي يتقدم إلى زوج كو، ويقدم له مبلغا من المال على شكل ثلاث ورقات نقدية، وبعد هذا يبتعد عنه زوج كو وينظر إليه نظرة حقد وكره، وينظر إلى المبلغ المقدم له ويبصق فيه في غضب.

يحمل هذا المشهد دلالة عميقة، لا سيما وأن بصق زوج كو في النقود دال إيقوني،يحمل في فحواه معنى أساسي يتمثل في أن المبلغ الممنوح له قليل،كما أنه في الوقت ذاته إشارة إلى عدم نقاء هذا المال حيث يأخذه القائد أكلي من أتعاب الفلاحين وشقائهم،وهو من جهة أخرى دلالة أخرى عن عدم رضي زوج كو بالسلوك الذي قام به،فمن أجل هذا المبلغ الزهيد،تنازل عن رجولته ومس بطريقة أو بأخرى بكرامته ،إذ وصل به الحد إلى طلب الدين من متعامل مع المعمرين.

هكذا ختم المخرج هذا المقطع بلقطة وصفية للجزء الصغير أظهر فيه عدم التزامه بأخلاقيات الدين في الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر بضرورة ستر المدين له حفاظا على كرامته،فهو هنا تغافل عن الإلتزام بمثل هذا الجزء الهام من القيم الأخلاقية المتأصلة في الثقافة الشعبية القبائلية ويتجلى هذا المعنى من خلال تركيز الكاميرا على وصف أكلي واقفا أمام معصرة عصر الزيتون ويتقدم هذا الأخير ليصل إلى الشيخين الذين يتسامران معا ويكشف عبر تعليقه عن الأمانة التي لا بد من الإلتزام بها،وليس هذا بالغريب ،حيث أراد المخرج أن يبرز الصفة التي يتميز المتعامل مع فرنسا ،والمتمثل في أن الذي لم يعرف كيف يحافظ على أصالته ووطنه وأهله كيف له أن يتذكر واحدا من التفاصيل البسيطة بقيمة من القيم البسيطة التي لا بد على الشخص التحلي بها.

يمكننا هذا المقطع من استحضار العديد من الشفرات الإجتماعية التي أشار إليها بيير قيرو،فبالإضافة إلى اللباس،الذي أشرنا إليه في المقاطع السابقة،نجد شفرات تحيل إلى الأبعاد المادية لهذه الثقافة،وتتمثل في العناصر المكونة للمعصرة التقليدية،وهي المسماة ب"إغراف،ثعصارث"والتي تحيل ببعدها الإيقوني إلى الثقافة الشعبية القبائلية،ومعالمها الأساسية،كذلك الشأن فيما يتعلق بالنسيج المذكور في الرسالة اللفظية،والذي يرجعنا إلى خصوصية هذه الثقافة،والتي تقوم في جوهرها على الحرف والصناعات اليدوية،بما في ذلك النسج.

إضافة إلى هذه الشفرات،نجد ما يدل على الآداب وأنماط التحية،ونجد هذا في التحية التي ذكرها "ابراهيم"عند مجيئه إلى المعصرة،حيث أن "السلام عليكم"تحيل إلى تحية الإسلام،ومن ثم تاصل الثقافة الشعبية القبائلية بأسسه

ومبادئه،كما تستحضر هذه الشفرة نقطة هامة من هذه الثقافة،ويتعلق الأمر بضرورة توجيه التحية إلى الجماعة للتأكيد على احترامها والتحصن بالأخلاق الجيدة.

"جماعليمان"،شفرة اجتماعية دالة على الهوية،وهو نمط من أنماط القسم المعتمد من قبل الرجال في الثقافة الشعبية القبائلية.

الشوارب:تشكل صورة إيقونية خاصة بالرجل القبائلي،لا تتوقف رمزيتها عند هذا الحد،بل هي شفرة من الشفرات الإجتماعية الدالة على الهوية،كما أنها تكشف عن خصوصية الرجل القبائلي الذي لا يجب أن يحلق شواربه،إذ أنها وثيقة الصلة بشخصيته ورجولته.



لقطة مأخوذة من المقطع

المقطع التاسع:

أراد المخرج عبر تفاصيل هذا المقطع العودة إلى الجو الداخلي للمـ ل التقليدي القبائلي، والذي من خلاله يتقصى الدوال المتعلقة بأسرار هذا الفضاء الحميمي،وهنا يعود من جديد إلى الدلالات الرمزية لسياق الليل ليقرب إلى المشاهد، عزي تـ ل من ثغرفتس وتتوجه إلى السرير المتواجد في تاسقة أين ينام مقران.

من خلال هذه اللقطة تتوضح بعض الأجزاء المرتبطة بالمـ ل التقليدي القبائلي والوظائف الإستعمالية والرمزية التي تنطوي عليها ،حيث أن ثغرقتس غرفة مرتفعة تحفظ فيها الملابس والأغطية والمؤونة ،بينما سرير مجال مخصص للنوم.

هذا عن الوظائف الإستعمالية لهذه العناصر،أما فيما يخص الوظائف الرمزية لهما،فيتجسد ذلك من خلال الرموز المرسومة على جدران هذا الفضاء، حيث نجد في باب ثغرفتس رموز الثعبان تفاؤلا بالحماية والرعاية التي تحققها هذه الرموز فالثعبان في المعتقد الشعبي القبائلي رمز من رموز الحماية والرعاية،نجد أن هذا الثعبان مرسوم على شكل خطوط منكسرة مشكلة مثلثات مترابطة،تفاؤلا برمزيتها الخاصة المتمثلة في الحصول على الخصوبة[1].

تكتمل هذه الدلالة، حينما نقوم بربطها بالحبات المرسومة على قمة كل مثلث، والتي تشير إلى حبات القمح أو ذرات المطـر وهي بذلك رمز من رموز الطفل الذكر، حيث يدل القمح على الطفل الذكر ،ورسم كل هذا

---

[1] *Bruno Barbatti* , **Tapis berbère** *http://zighcult.canalblog.com/archives/2005/10/11/807106.html*

على مدخل الم ل وبطريقة عمودية تفاؤلا بأن يدخل الخير إلى الم ل من بابه الواسع ،وبأن يكثر الأطفال بعدد حبات القمح ويصبحوا دعامة أساسية للأسرة والذين يحددون ما يسمى ب"أسلاس"أي عمود الم ل.

تقترب الكاميرا من عزي التي تحاول أن توقظ مقران، وتدور ليظهر وجهها الذي يبدو عليه القلق والحيرة في خلفية اللقطة نلاحظ العديد من رموز التزيين الداخلي للم ل التقليدي القبائلي، والتي يمكن اعتبارها فنا تبدعه أنامل المرأة له صبغة خاصة ،يحقق من خلالها ثلاثة وظائف أساسية تتحدد في:

***وظيفة نفسية:**تتعلق هذه الأخيرة بالتنفيس العاطفي، من خلاله تطلق المرأة العنان لمخيلتها لتعبر عن خفايا النفس وأسرارها،فهو المال الذي من خلاله تفصح عن مختلف الخلجات النفسية التي لا تستطيع التعبير عنها في الوسط الأسري.

***وظيفة جمالية:**وتتحدد هذه الوظيفة من خلال اعتبار مختلف هذه الرسومات دوالا خاصة، تشكل عناصر جمالية تزيد رونقا خاصا بالجزء الداخلي للم ل التقليدي القبائلي.

***وظيفة دلالية رمزية:**مثل هذه الرسوم تشكل نسقا منتظما من الرموز الدالة، تستقي معانيها الخاصة من أعماق السياق التاريخي للمجتمع القبائلي،ومن خلال امتزاج العديد من العناصر المرتبطة بتمثلاتنا لتشكل سيرورة دوال، أو نظام رمزي يعبر عن بعد من أبعاد الثقافة الشعبية القبائلية وتمثلاتنا.

انتقل المخرج من سيمياء العمران التقليدي القبائلي إلى سيمياء اللباس ،وهنا وعبر لقطة وصفية وبانوراما أفقية يصف عزي بالقرب من سرير زوجها، تلبس حزامها وغطاءها ،وتتوجه إلى الطاولة بحذر أين تأخذ المصباح التقليدي وتضعه خلف الباب ومن ثم تخرج بحذر.

تشير هذه اللقطة إلى نقطة مهمة في الثقافة الشعبية القبائلية،وفي سيمياء اللباس في هذه الثقافة، ويتعلق الأمر هنا بضرورة ارتداء المرأة الحزام مهما كانت الأسباب، لأنه جزء لا يتجزأ من رمزية اللباس التي لا بد من احترامها،حيث أن تحزيم المرأة للباسها يعني الحفاظ على أخلاقها وصيانة نفسها وشرفها من الدنس،ولا يجب على الإطلاق الخروج ولا حتى المشي في الم ل من دون وضع الحزام، لأن هذا تقليل من احترامها للرجل وللقيم المتأصلية في الثقافة الشعبية القبائلية،كما يقال أن المرأة لا تضع الحزام،غير متأصلة بالأخلاق وهي بذلك معرضة للأذى الذي يمكن أن يلحق با من الأرواح الشريرة التي يمكن أن تؤذيها[1].

على نفس وتيرة اللقطات،تعود الكاميرا إلى إظهار الجو الذي يكون فيه مقران نائما ،وغطاؤه مصنوع من الصوف ومزركش بالزخرفة الممارسة على النسيج في منطقة القبائل، والحقيقة أن لهذه الدوال الإيقونية وظيفة رمزية خاصة، تتمثل في الإشارة إلى نمط خاص من أنماط التراث المادي القبائلي،ويتعلق الأمر بالنسيج كواحد من أهم الصناعات الحرفية التي تكشف عن النمط التقيلدي للعيش، وتدل في الوقت ذاته عن طبيعة النظام الإقتصادي الذي يقوم عليه المتمع القبائلي والمتمثل في الفلاحة،كما تبرز الزخارف المرسومة على

[1]مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها،نفس اليوم،نفس التوقيت.

الأغطية على نموذج آخر من نماذج التعبير الفني التقليدي للمرأة القبائلية وسبيل آخر من سبل التنفيس العاطفي.

يعود المخرج عبر الدلالات الواقعية للزاوية العادية ،والحركة والصفية الجانبية، ليظهر عزي تطرق الباب والوقت يشير إلى الليل، وتنادي أم زوجها –يما مالحا- لكن الباب لم يفتح ،تحتار وتحاول العودة وتفاجأ بباب يفتح بشدة،تحمل هذه اللقطة وظيفة خاصة تتمثل في خلق التشويق والإثارة في ذهن المتلقي وشده إلى تتبع بقية مشاهد الفيلم ولقطاته،وهذا من خلال خلق فسحة من الفضول والتساؤل علن نقاط جوهرية تتمثل في:

***ما سبب خروج عزي في مثل هذا الوقت المتأخر؟**

***لماذا فتح الباب بمثل هذا العنف؟**

***ما علاقة خروج عزي بفتح الباب؟**

هي كلها دوال استفسارية ،يمكن أن تندرج ضمن القراءات التأويلية للمشاهد،وقد ساهم في تشكيلها العديد من الدوال الإيقونية المشكلة ضمن القراءة الأولى للقطات، تتدعم بعد الكشف والتقصي والتأويل من خلال مساءلة الدوال الضمنية العميقة، المنطوية في رمزية اللقطات الموالية،هكذا فتحت اللقطة الوصفية للجزء الجزء الصغير الدال للإجابة عن مختلف هذه التساؤلات،لكن بعد تعميق الفضول والتساؤل،من خلال الإيماءات والحركات الجسمية الظاهرة على وجه عزي والمشيرة إلى فزعها وخوفها وقلقها ،بعد أن فوجئت بخروج أم زوجها.

من شأن هذه اللقطة أن تشير إلى عنصر متأصل في الثقافة الشعبية القبائلية ،وبالتحديد في العرف والمعتقد ويتعلق الأمر بالنظرة السلبية التي يوجهها المجتمع للمرأة التي تخرج في الليل،وينظر إليها على اعتبارها غير متأصلة بالأخلاق ،ومنتهكة لحرمة القيم والمعايير الإجتماعية الإعتباطية التي لا يجب على الإطلاق الخروج عنها،وتبلغ درجة حسايسة الوضع إلى وصف المرأة المنتهكة لمثل هذه الحرمة بعديمة الشرف ،ويربطون هذا بانتهاك حرمة زوجها أو أهلها ما يسبب طلاقها أو معاقبتها أو ذبحها إذا اقتضى الأمر لغسل شرف العائلة[1].

يقال أن وجود مثل هذه القاعدة الإجتماعية مرتبطة إلى حد بعيد بالدلالات السلبية المرفقة بالليل، حيث يعتبر هذا الأخير ستارا تخيم في ظله العديد من القوى والأرواح الشريرة،والتي يمكن أن تخترق حسد المرأة وتصيبها بالعقم أو المرض الشديد،وهي الفكرة التي نجدها في العديد من الحكايات الشعبية القبائلية والتي تؤمن بالقوى الغيبية الخارقة،وشخصيات القدسية والأسطورية[*].

هذا ما يفسر الغضب الشديد البادي على وجه المرأة المسنة،وعلى الدوال الحركية التي تقوم فيها بإدخال عزي قسرا إلى المنزل، إيمانا منها بالمعاني الرمزية المرفقة بهذا العرف،وهنا نجد الإجابة على السؤالين الأخيرين،حيث غضبت أم مقران من خروج عزي في وقت متأخر ومن أجل ذلك فتحت الباب بمثل هذا العنف.

---

[1] مقابلة مع السيدة ياسة فروجة،امرأة مسنة من قرية إبويبسفن،بلدية بوزقن،يوم 04 مارس 2011 على الساعة الثالثة زوالا.

* يتعلق الأمر ب tsaryel,waghzen والعديد من الشخصيات الأسطورية التي تلعب أدوار خارقة في التراث الشفوي الشعبي القبائلي،للمزيد من المعلومات،عد إلى الملحق رقم () المتعلق ب"".

ساهمت الدوال اللفظية في تعميق دلالة اللقطات، وهذا من خلال احتجاج أم مقران على سلوك عزي وعلى غفلة زوجها وطلب خروجها من المنزل،وفق هذا النمط من التفاعلات بين الأم وابنها،وفي جو الحوار الذي رصدت أبعاده وملامحه اللقطتين المواليتين اللتين صورتا في المجال والمجال المقابل،يكشف المخرج عبر دلالة إيماءات وحركات الشخصيات،وفي ضمنية الخطاب اللفظي الأسباب الخفية وراء غضب أم مقران والمتمثلة في عجز عزي على إنجاب الأولاد،وهو المعنى الخفي الذي يمكن استقراؤه من اللقطة الأخيرة من هذا المقطع والذي من خلالها وعبر دوالها الإيقونية والرمزية الممتزجة بفعالية المؤثرات الخاصة بلقطة الجزء الصغير وزاوية المجال والمجال المقابل وحركة البانوراما الدائرية الوصفية، يصور **مقران** يحاول مواساة عزي التي تشرح له حكايته مع أمه، وفي حديثها كشف عن بعد عقائدي مهم من أبعاد الثقافة الشعبية القبائلية ،ويتعلق الأمر بجدلية الصراع بين العجوز والكنة في المجتمع القبائلي ،وسعي العجوز على حفظ اسم ابنها بضمان انجاب الكنة للأولاد الذكور،ووصول الجدلية إلى نموذج آخر من نماذج السيطرة في المجتمع القبائلي إضافة إلى السيطرة الذكورية التي تحدث عنها" بيير بورديو"،ويتعلق الأمر بسيطرة العجوز على المرأة الأقل منها سنا، وهو نمط خاص من سيرورة العلاقات في الأسرة القبائلية، والذي لا بد من اعتماده لضمان التجانس والإستقرار في ظل غياب الرجل الذي يدور نشاطه خارج نطاق المنزل.

يعمق الدال اللفظي هذه الدلالة حيث تقول عزي:

"الناس كلهم يتحدثون عن الحرب،ولانت سوف تلتحق بها وأرى أنه من الأفضل لي الذهاب من هنا أنا أيضا ،بالنسبة لي،كل يوم أدعو الله لأن أرزق بطفل يضمن بقاء اسم ابن مالحة لكي تفرح من أعماق قلبها وهي لا تتوقف الحديث عن الأطفال وأنا لست الله لأحقق هذا،وأرى أنه من الأحسن لي الذهاب هكذا"*

في هذا التعليق،يتجسد نموذج من نماذج معاناة المرأة في الربوة المنسية التي تحدث عنها مولود معمري بمثل هذا الوصف، ليعمق من دلالة هذه الأخيرة،فبالإضافة إلى الحرب العالمية التي يتوقع أن تستنزف السكان وتأخذ من الأسر رجالها،نجد المشاكل الأسرية النسوية المتمثلة في إلحاح أم مقران على انجاب عزي الأولاد،وتحميلها ذنب عدم قدرتها على تحقيق ذلك، وعلى وقع بكاء عزي تتعالى دلالات الحزن التي تدونها نغمات أوتار العود والكمان المرافقة للموسيقى الهادئة لشريف خدام.

يمكن أن نعتبر الرسومات والرموز الجدارية للمنزل التقليدي القبائلي علامة من العلامات الرمزية ،المحيلة بمعانيها إلى هذه الثقافة،وهي بذلك شفرة من الشفرات الإجتماعية الدالة على الهوية،تنقل في طياتها معان مرتبطة بهذه الثقافة،ويتعلق الأمر بأهمية الخصوبة،والحماية في هذا المجتمع.

ذكر المخرج في ذات الوقت الأهمية الرمزية المرفقة بالحزام،كقطعة لباسية مرتبطة بالثقافة الشعبية القبائلية،حيث أكد على قدسيتها،وضرورة الإلتزام بها في لباس المرأة،كما أشار إلى بعد من أبعاده،والمتمثل في حماية المرأة من

---

* 3ezzi :medden ak hedren ghef lgirra,kecc ad truhed ula d nek ad druhegh axir iyi,nekkini kul as d 33ugh rebbi qqaregh as herzes mmis l Malha,I waken ad tefreh deg ul is.nettat ala theddar ghf ddarya nek maci d rebbi l yelligh,yerna ma d felli ad d ruhegh axir akka.

القوى السيئة التي يمكن أن تأذيها في الليل،نجد هذا من خلال المقاربة الإيقونية بين الثعبان المرسوم على جدار الم ل،والذي يحمل في شكله مثلثات وحبات قمح ليدل على الحفاظ على الخصوبة والنماء،وبين شكل الحزام الذي يدل على الثعبان،ليقصد به حماية المرأة من القوى السئية التي يمكن أن تصيبها بالعقم.



لقطة مأخوذة من المقطع

المقطع العاشر:

يعود المخرج إلى أجواء عصر الزيتون،والفضاء الخارجي أين توجد معصرة الزيتون التقليدية،وعبر هذا الفضاء المادي المتأصل في أبعاد التراث المادي للثقافة الشعبية القبائلية،يحاول المخرج طرح جدلية أساسية متواجدة في أعماق هذه الثقافة وعلاقتها بالثقافات ا ا اورة،وقد طرح هذا استنادا على ما دونه "**مولود معمري**"في ثنايا رواية الربوة المنسية، متأثرا بما كتبه عن الصراع بين الثقافة الشعبية القبائلية والثقافة العالمة،وتدعم هذا بالإحتكاك مع الباحث الفرنسي"**بيير بورديو**"الذي أجرى في هذا ا ال العديد من الدراسات.

من أجل هذا،استهل المخرج هذا المقطع بلقطة الجزء الكبير ،يعود با إلى وصف الجو العام لعملية عصر الزيتون، يظهر في اللقطة معصرة الزيتون أين ينشط العديد من الأفراد، وقبل الوصول إلى هذه المعصرة، توجد العديد من الصخور في مكان المعصرة يوجد حصان وفي الخلفية جبال مكسوة بالثلوج .

تشير هذه اللقطة إلى نقطة أساسية في الثقافة التراث المادي للثقافة القبائلية والمتعلقة بمعصرة الزيتون التقليدية،تتكون هذه الأخيرة من "**إغوراف**"وهما الدائرة المصنوعة من الحجر والتي توجد داخلها الدائرة التي يحركها الحصان، من خلال دورانه حول هذه الدائرة ،وأثناء هذه الحركة يتم طحن الزيتون ليتحول إلى عجينة.بعد هذه العملية يتم وضع هذه العجينة داخل أكياس دائرية خاصة تسمى ب"**شواري**"وتوضع هذه الأخيرة داخل آلة ثابتة تسمى"**تعصارث"،**يتم فيها عصر هذه الأكياس من خلال حصرها بيت قطعتين حيديتين باستعمال قضيب من الحديد،وهنا يصب الزيت في حنفية خاصة لتملأ به أواني الفخار،ووفق هذا النمط التقليدي لعصر الزيتون،يتشكل واحد من ركائز الإقتصاد في ا تمع التقليدي القبائلي.

عبر نفس اللقطة،لكن وفق زاوية تحتية يصور المخرج مقران يـ ل من المنحدر الذي تتواجد فيه المعصرة ،يدير هذه المعصرة رجل سيتخرج الزيت ومن جانبه أكلي يحسب في كراس خاص، يتوجه مقران إلى ظهر الحصان ويتكئ عليه،وتظهر عليه وكأنه يريد قول شيء ما وفي هذا الدال الإيقوني تشويق لتتبع بقية تفاصيل المقطع .

حاول عبر اللقطة الموالية استكمال أحداث عصر الزيتون ،وذلك من خلال إشارته إلى آخر عملية تتمثل في جمع الزيت الذي يتم تحصيله من هذه العملية،وقد جعل هذا النشاط أكثر قربا من المشاهد، وأكثر حميمية

بفضل استعانته بالدلالات المرفقة باللقطة المتوسطة، والتي من خلالها اقترب من امرأة كبيرة في السن جالسة وفي يدها غرّاف كبير مصنوع من الخشب ،وأمامها إناء كبير من الفخار تسكب داخله الزيت،يمثل هذا الإناء ما يسمى "تشبيليتس"وهي عبارة عن جرة متوسطة الحجم مصنوعة من الفخار يحفظ فيها الزيت.

وكأي عنصر مادي،تتضمن بالإضافة إلى هذه الوظيفة الإستعمالية دلالة رمزية موغلة في أعماق المعتقد الشعبي القبائلي و،يتعلق الأمر هنا بكونها مقدسة إلى حد بعيد، ومسكونة من قبل الأرواح الخيرة ،التي تعمل على حفظ الزيت الموجود داخلها ،لذلك لا بد من تغطيتها على الدوام وتثبيت غطائها من أجل منع دخول الأرواح الشريرة إليها، ومن ثم تعفن الزيت الموجود داخلها،لذلك لا يستعمل هذه الأخيرة غير المرأة المسنة القادرة بأدعيتها على التصدي لهذه الأرواح، ومن ثم الحصول على بركة الملائكة[1].

لعله المفتاح الدلالي الذي أراد المخرج إيصاله إلى المتلقي من خلال إظهار نشاط هذه المرأة المسنة،وتكتمل معالم هذه الدلالة ،حينما نأخذ بعين الإعتبار إيماءات المرأة والتي تدل على وجه منشرح ومطمئن وهي الأوصاف المنطبقة على ما يسمى في الثقافة الشعبية القبائلية ب"tamghart n Ibaraka"أي عجوز البركة .

يدور بين مقران وأكلي حوار خاص، يمثل هذا الحوار جذور المفارقة بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية،يبرز هذا من خلال إشارته إلى رغبته الخاصة في الإستعانة بالطقوس الشعبية، وأساليب العلاج الشعبي للعقم، وذلك من خلال الذهاب وزوجته للحصول على بركة الأرواح المقدسة، وقدرتا الخاصة على إشفاء هذه الحالات وفق ما هو متداول في المعتقد الشعبي القبائلي،حيث يؤمن السكان بوجود أرواح خيرة وقوى غيبية يلتمسون منها المساعدة والبركة،ويؤمنون في الوقت ذاته بقداسة الأولياء الصالحين ،وبم لتهم العالية التي تمكنهم من إكمال الإتصال بينهم وبين الله لتحقيق أحلامهم والإستجابة لأدعيتهم[2]والثقافة العالمة التي لا تؤمن بذه العناصر المدرجة ضمن الخرافات والأساطير وتسلم بكل ما هو علمي تجريبي.

تتدعم هذه الدلالة حينما نأخذنا بعين الإعتبار المعاني التي استقرأناها من الدوال اللفظية التي تظهر تعجب أكلي من اقتراح مقران،وتعليل ذلك برغبته في الحصول على الجو العائلي الهادئ،وإذا ما حاولنا ربط هذا بالمقطع السابق، استطعنا الوصول إلى دلالة أساسية تتمثل في تدئة أم مقران التي تؤمن بالولي الذي، سيقصدونه ويتجلى هذا من خلال قسمها بذلك الولي في لقطة من لقطات المقطع السابق.



لقطة مأخوذة من المقطع

---

[1] مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،مقابلة سبق ذكرها.

[2] للمزيد من المعلومات،عد إلى العنصر الخاص با لتمع القبائلي وخصوصيته في الإطار النظري.

المقطع الحادي عشر:

تنتقل كاميرا المخرج من جو الصراع اليومي، والهموم المميزة للسكان والفاصلة بينهم، لتصوير حدث غالبا ما يجمع بين كل البشر ،ويتعلق الأمر بالجنازة،وهنا يبدأ هذا المقطع بلقطات توحي إلى الحزن والألم الذي يتدعم بفعل الأغاني الدينية النسوية ،التي تصبغ طقوس الجنازة في الثقافة الشعبية القبائلية،حيث تتميز طقوس الميت في هذه الثقافة بترديد مختلف الأغاني من طرف كل من الرجال والنساء،يخصص النهار للنساء اللواتي يشكلن فرقة خاصة،تجلس بالقرب من الميت، تتزعم إحداهن الجلسة من خلال المباشرة بترديد الأغاني،وتردد الأخريات من ورائها ما تنطقه،بينما يخصص الليل للرجال الذين يشكلون نفس جماعة خاصة بهم ويرددون هذه الأغاني والأناشيد الدينية بنفس وتيرة النساء.

عرفت هذه الحلقة من طقوس الوفاة منذ مدة طويلة،لها رمزية خاصة تتعلق بطبيعة التراث والمعتقد الشعبي القبائلي،حيث يقال عنها أنها تتضمن العديد من القصص الدينية، وتذكير بالله وبفناء الدنيا ودوام الآخرة،وعلى هذا الشكل يتم مواساة أسرة الميت وتهدئة روحه ،وتهيئتها للإنتقال إلى العالم الآخر،كما أن المواعظ والحكم المتضمنة في ثنايا ما يسمى ب"tsedkir"في الثقافة الشعبية القبائلية لها وظيفة أخرى، تتمثل التضامن مع أسرة الميت ومواساتها ومساعدتها على البكاء، ومن ثم التنفيس عن آلامهم من خلال تذكيرهم بالآخرة وحتميتها*.

ما يميز تفاعلات الطقس في هذه اللقطة ،أنه تم في فصل الشتاء،وعلى وقع تساقط الثلوج،وهو الشيء الذي يمكن به تفسير اللباس الذي يرتديه الرجال الذين أظهرتهم اللقطة المتوسطة والزاوية الوصفية الجانبية ،التي عمقت من البعد التفاعلي للقطة ،ويزيد من عمق الحزن وينقل تفاصيله إلى المتلقي ،ويتيح فرصة تفاعل المتلقي مع الحدث،كما سمحت الزاوية الوصفية الجانبية بإبراز دوال إيقونية أخرى ،تتمثل في النساء اللواتي يتواجدن بالقرب من الميت،ويبكينه.

لم يستطع المخرج إلا الإقتراب من تفاصيل الجو الحزين،وهنا يظهر عبر لقطة قريبة غطسية طفلا ميتا مغطى بالكفن ،ومن حوله تتواجد العديد من النساء وهن جالسات،تشير هذه اللقطة إلى عنصر مهم من عناصر طقوس الميت في الثقافة الشعبية القبائلية،يتعلق الأمر هنا بحق الميت على الأحياء والمستلهمة من القرآن الكريم والسن النبوية الشريفة،تتحدد هذه الحقوق في غسله،تكفينه بكفن أبيض وفق مقاييس خاصة ،ومن ثم توجيهه القبلة.

كما تشير نفس اللقطة إلى ما هو معتمد في الثقافة الشعبية القبائلية، والمتمثل في جلوس أم الميت بالقرب من رأسه ،وبقرب هذه الأخيرة تجلس النساء اللواتي يقربنها من أخواتها وأمهاتها،تتعمق دلالات الحزن بفعل اللقطة القريبة التي ترسم ملامح الحزن والألم على وجه الأم وهي تبكي ابنها،وهو أمر طبيعي حيث أن فقدان الإبن بالنسبة للمرأة، يعني في الثقافة الشعبية القبائلية فقدان عمود المنزل وركيزته الأساسية،لهذا تشبه هذه الوضعية في التراث الشفوي القبائلي ب"انكسار أجنحة الأم"أو"جرح كبدها"*.

---

* للمزيد من الإطلاع ،عد إلى رمزية التراث الشفوي الشعبي القبائلي.

* arzen iferrawen n tyemmat,tejreh tas aines.

عبر نفس اللقطة لكن بزاوية عمودية، يقترب المخرج من وصف الحالة النفسية لامرأتين جالستين على مقربة من رأس الطفل الميت ،تعلو اللقطة لتظهر الجهة العلوية لرأسهما تنظران إلى الطفل وهما تبكيان ترفع الأم يديها وتنظر إلى السماء، وهي تتلفظ شيئا ما،لهذه اللقطة دلالات رمزية خاصة تتمثل في تدعيم معاني الحزن والأسى ونقل تفاصيل المأساة إلى المشاهد،وما زاد من عمق الحقل الدلالي الأغنية الخاصة بأوبرا طاوس عمروش، التي يقال عنها أنها أحسن سبيل للتعبير عن الحزن وعمقه،فهي -كما –ورد عن العديد من نقاد الفن ، نموذج من نماذج الأوبرا ،التي لها صبغة خاصة، تتمثل في أنها ناطقة بالغة القبائلية ،وتعد في نفس الوقت صرخة المرأة القبائلية التي تحمل في أدائها دوال خاصة من شأنها أن تكشف هموم المرأة القبائلية وتفرض وجودها وتثبته وسط المجتمع الذكوري القبائلي.

بمثل هذه الدوال الرمزية،أراد المخرج الوصول إلى عمق آلام المرأة ومعاناتها، لا سيما إذا ما أخذنا بعين الإعتبار سبب هذه الوفاة،فلو ربطنا بين الدوال الإيقونية التي تنطوي عليها لقطات هذا المقطع بالدوال الأخرى المتواجدة في المقاطع الأخرى، لوجدنا أن مرض "التفيس" الذي خيم على الربوة المنسية في هذه الفترة ،هو الذي أذهب بروح هذا الطفل وبأرواح الكثير من سكانها،وهي نتيجة حتمية لطبيعة هذه الربوة المنعزلة بفعل البيئة الجبلية ،والحتمية الإستعمارية التي استنزفت خيرات السكان وطاقاتهم بفعل الحرب العالمية الثانية،بمثل هذا التمثيل الرمزي،أراد المخرج عبر ما كتبه "مولود معمري "في روايته ،أن يؤرخ لحقيقة تاريخية عاشها في أعماق قريته الجبلية، مثلما عاشتها العديد من القرى المعزولة والمتمثلة في الأوضاع المزرية للجوع والفقر التي أذهبت أرواح العديد من الأهالي بفعل مرض التفيس.

هكذا وعلى صدى النحيب والبكاء الممتزج بصرخة "طاوس عمروش" والأغاني الجنائوزية النسوية،تودع كاميرا المخرج جو الحزن والمأساة، من خلال استكمال حقوق الميت المتمثلة في دفنه، بعد الصدقة على روحه ودفنه،لكن هذا الدفن يتم في "أدينين"أي الجزء المخصص للحيوانات داخل المنزل التقليدي القبائلي،والمخرج بهذه الدوال الإيقونية يمثل حقيقة متواجدة في تاريخ المجتمع القبائلي حيث تخيم الثلوج لفترة طويلة ،وبكميات كثيفة على المنطقة ،ما يقف حاجزا أمام الحفر للميت في المقبرة ،وهذا هو السبب الذي يقتضي دفنه- الميت- في هذا المكان [1].

يظهر من خلال هذا المقطع،العديد من الدوال الرمزية المرتبطة باللباس التقليدي القبائلي،ويتعلق الأمر برمزية اللباس كشفرة من الشفرات الإجتماعية الوثيقة الصلة بالثقافة الشعبية القبائلية،وهنا أكد على البعد التداولي للبرنوس،والذي يتم ارتداؤه في الجنائز،كما أظهر في الوقت ذاته الكفن لباسا خاصا بالميت في هذا المجتمع.

من جهة أخرى،تؤكد الأغاني النسوية الجنائزية،وأغاني "طاوس عمروش"،شفرة من الشفرات الإجتماعية الدالة على الثقافة الشعبية القبائلية،فهي بذلك دوال سمعية،تستحضر في الذهن خصوصية هذه الثقافة،ومختلف أبعادها المعنوية والرمزية.

---

[1] مقابلة مع السيدة ياسة زهرة،مقابلة سبق ذكرها.



لقطة مأخوذة من المقطع

المقطع الثاني عشر:

يعود المخرج مجددا إلى الفضاء الخارجي للمـ ل،لكنه هذه المرة استعان بالدوال الرمزية لسياق النهار وفترة الشتاء وسعى في الوقت ذاته على الإستدلال بالعناصر الرمزية لفضاء خاص في الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر هنا بالعين ودواله المختلفة.

وفق هذا ،نستطيع كشف الستار عن تمثل آخر من تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية ،ونستطيع في الوقت ذاته الغوص في ثنايا رمزيته الخاصة وطريقة تمثيل هذه الرمزية.

بداية الإستقراء الرمزي والقراءة الضمنية ،كانت من اللقطة الأولى ،والتي من خلال دوالها الإيقونية المتمثلة في عزي الواقفة على مدخل العين توجه إلى مقران نظرة تحسر وألم ،وبعدها تتوجه لعصر اللباس والخروج من هذا الفضاء المكاني،يمكن العودة غلى نقطة مهمة في الثقافة الشعبية القبائلية،أشار إليها العديد من الكتاب والباحثين،والمتمثلة في أن العين مكان اتصالي مهم في هذه الثقافة،من خلاله تجد المرأة السبيل لإطلاق العنان لحريتها والإحساس بلذتا من خلال الإتصال مع النساء الأخريات، وتبادل أطراف الحديث في مختلف الهموم والمشاكل،أكثر من ذلك،يمكن اعتبار هذا الفضاء مجلسا نسويا، فيه يتم مناقشة مختلف قضايا النساء وانشغالاتن الخاصة[1].

تعتبر "ثالة" في نفس الوقت، المكان الرمزي الذي ينطلق من وظيفة نفعية خاصة تتمثل في غسل الألبسة وجلب المياه،مع مرور الوقت ومداومة الإستعمال،اكتست هذه الأخيرة دلالة خاصة، تشكلت تبعا لوضعية المرأة ومكانتها في الـتمع،وهنا نستطيع القول أنا رمز من رموز الحرية والتحرر من القيود الإجتماعية التي يسير عليها الـتمع القبائلي،وهو الفضاء الذي يسمح بالإتصال ما بين الجنسين، بعيدا عن أعين القرية وضغط العرف الإجتماعي[2].

لم يرد المخرج من الصمت إلا لغة اتصالية، من خلالها نستطيع تقفي المفاتيح الدلالية للرسالة التي أراد إرسالها،فهذا الصمت يدل على أن بين مقران وعزي خلاف ما،فهي هنا قد تفادت الحديث معه وحاولت الهروب منه،مع العلم أنه لا يوجد في هذا الفضاء نساء أخريات، يمكن لهن أن يعكرن فرصة الحديث والتحاور،وهذا من شأنه أن يكشف عن وجود خلاف بينهما،ولو عدنا إلى المقاطع السابقة،ألفينا أن سبب

---

[1] رضوان بوجمعة،مرجع سبق ذكره،ص 195

[2] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

الخلاف عدم قدرة عزي على الإنجاب،وإلحاح أم زوجها على افتعال المشاكل،قصد دفعها على المغادرة ومن ثم تزويج ابنها بامرأة يمكن لها تحقيق هذا طموح الحصول على حفيد،وفي هذا المقطع،نجد أن عزي غادرت بيت زوجها لهذا تربت عنه.

حاول المخرج تعويض غياب الدوال اللفظية بدلالات الحركات والإيماءات الجسمية، قصد تحفيز المشاهد على افتراض دلالة الحوار النفسي بين الشخصيات،تحقق هذا من خلال اللقطة المقربة، التي تحصر بدلالاتا وقدرتا الخاصة مختلف معاني الحزن والألم،فهي هنا برمزية النظرة التي وجهتها نحوه،وبدلالة العبوس المرسومة على وجهها والظاهر من تركيزها على الجهة المقابلة من دون إحداث حركة أخرى، تنقل إلى مقران رسائل ضمنية، تتمثل في اللوم والعتاب والأسى على الحالة التي وصلا إليها،هذه القراءة استطعنا الإستدلال با انطلاقا مما تم استقراؤه من سيمياء الأهواء والعواطف.

نفس الإيماءات يمكن قراءتا من سيمياء الإيماءات والحركات المتواجدة في هذا الديكور، حيث أن هناك امتزاج بين الجو الكئيب وحالة مقران التي تدل على الإرهاق والألم،هذا التفاعل الدلالي شكلت تفاصيله اللقطة الوصفية للجزء الصغير حيث يظهر مقران واقفا وفي يده العصا وهو مرتدي برنوسه ،ينظر إلى عزي الواقفة على مدخل البيت وتظهر الأرضية المغطاة بالعديد من الثلوج وفي اللقطة خلفية خاصة تتمثل في منظر الجبال،ويربط بين هذه الدلالات والمعاني المستنطقة من إيماءات وجه عزي بفعل التقريب النفسي الذي حققته اللقطة المقربة ،والتي من خلالها تم تدعيم دلالات الحزن والمعاناة ،يمتزج كل هذا بدلالات أخرى تتمثل في الشوق والحنين الذي يمكن تقصي معانيه مما رصدته اللقطة المقربة من إيماءات مقران ،ونظرته وتقاسيم وجهه،ولعلها الحافز الذي جعله يحاول الإقتراب منها لكن هذه الأخيرة تصده من خلال دخولها بسرعة إلى "ثالة"وفي هذا إيحاء باليأس وفناء صبرها وتحملها،وهو السبب الذي دفعها لمغادرة م ل زوجها ،مع العلم أنما متفاهمان وأن المرأة القبائلية تعمل بقدر المستطاع على تفادي نقمة الطلاق، تجنبا للنظرة السلبية التي يمكن تلحق با من قبل ا لتمع،حيث أن المرأة المطلقة تشكل عبئا وعارا على الأسرة القبائلية،ويتم التشاؤم با[3].

تتعمق دلالات الحزن والأسى من خلال لقطتين روائيتين، في غير موضعهما.الأولى صورها بزاوية أمامية تظهر من خلالها عزي قادمة من بعيد وعلى رأسها جرة متوسطة الحجم مملوءة بالماء، من ورائها تظهر العديد من الجبال مكسوة بالثلوج،في الجهة العلوية لها م ل تقليدي ،وفي هذا إشارة إلى دور المرأة في ا لتمع التقليدي القبائلي،والذي يتمثل في إحضار الماء من العين ،عبر أواني فخارية خاصة تسمى ب"تشموخث"،تحملها على رأسها أو فوق كتفها،ولو قمنا بالربط بين هذه العملية والحالة النفسية لعزي ونظرتا الحزينة،استطعنا الوصول إلى فكرة أساسية ،تتمثل في استمرار المرأة على تحمل مسؤولياتا في ا لتمع على الرغم من المشاكل الثقيلة التي يحملها ا لتمع على ظهرها.

كما استطاعت نفس اللقطة الكشف عن نقطة أخرى مهمة، لا تتجزأ من الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر "بثاجمعث"التي تعتبر على الدوام مجلس الرجال، الذي تناقش فيه مختلف قضايا القرية ومنه يتم استقاء أسس

[3] Mouhand khellil,op cit,p 35.

ومعالم الرجولة،فهي مدرستهم، تتسم بقداسة ورمزية خاصة،ساهمت الموسيقى الهادئة في تعميق دلالات الحزن والأسى المخيمة على جل لقطات هذا المقطع.

لا يفوتنا بعد هذا التأويل الإشارة إلى نقطة أساسية تتمثل في أن المقطع هذا ساهم في إبراز عنصرين مهمين في الثقافة الشعبية القبائلية،يتعلق الأمر هنا برمزية كل من العين على اعتباره مجلسا للنساء وثاجماعت استنادا على كونه مجلسا للرجال ولكل واحد منهما ميزانه الخاص في الثقافة الشعبية القبائلية،وهما شفرتين من الشفرات الإجتماعية الدالة على الهوية،حيث ترتبطان في ظاهرهما،ورمزيتهما بذه الثقافة.



لقطة مأخوذة من المقطع

المقطع الرابع عشر:

يقدم هذا المقطع دالين أساسيين لهما علاقة وطيدة بالثقافة الشعبية القبائلية ،ويتعلق الأمر هنا بالدلالة الرمزية لسياقي الزمان والمكان، وعلاقتهما بتمثلاتا ،حيث أن لإفرازات هذين العنصرين الكثير من التأثير على طبيعة هذه الأخيرة ورمزيتها.

يمكن أن نتوقف عند هذه النقطة لتدعيمها بما ذكر عن سيمياء السياق، ودورها في تحقيق الإتصال الفعال داخل النسق الثقافي حيث أشار "إدوارد هال"إلى أن للسياق تأثيره الخاص في تحديد معاني الرسالة الإتصالية ومن ثم قياس طبيعة رجع الصدى،وهنا ذكر أن الأفراد يكونون دلالاتم الإتصالية الخاصة في إطار الثقافة التي تؤطرهم،وهذه الأخيرة لا يمكن أن تدل أو تقدم التأويلات المتعددة والمعاني الخاصة في غنى عن مساءلة الدوال المختلفة التي يمكن أن يقرأها الباحث السيميولوجي انطلاقا من ثنائيتي السياق:"المكاني/الزماني"،ويملك هذا في الوقت ذاته تأثيره في تحديد الحقل الدلالي للتمثل الثقافي، لا سيما إذا ما تعلق الأمر بالثقافة الشعبية، إذ تتضمن هذه الأخيرة خصوصية مرتبطة با[2].

وإذا ما حاولنا ربط هذا المنطلق النظري المقدم من قبل "إدوارد هال"بدوال المقطع المنتظمة في ثنائية السياق،استطعنا أن نقول أن كاميرا المخرج في هذا المقطع ابتعدت عن السياق الخارجي ،وانتقلت إلى خفايا الفضاء الداخلي للمـ ل التقليدي القبائلي،أكثر من ذلك،خرج عن الفضاء الزماني المتمثل في النهار وانتقل إلى

---

[2]Edward T Hall, La dimension cachée points,Bouckenhove épouse Roussel Catherine Gil Marc, Paris,1966,p03.

الدلالات الرمزية لليل، والتفاعلات الخاصة للشخصيات في إطاره،لكن هذه الأخيرة لا تقدم نموذجا آخر من نماذج الأهالي القاطنين في أركان الربوة المنسية.

هكذا اختار المخرج إبراز جانب مهم من جوانب البساطة والفقر في الـتمع القبائلي خلال فترة 1930 حيث أنه في الوقت الذي يشكل فيه الليل ستارا يريح الناس من أتعابم اليومية،نجد أن هذا الأخير يمثل نسقا متواصلا من التفكير والتدبير والبحث عن آفاق محتمله لسد آهات الفقر والجوع،هذه الأخيرة نموذج من نماذج دوال البؤس التي اختار المخرج إبرازها انطلاقا من وصفه إحدى مهام المرأة القبائلية ،والمتمثلة في رعاية الأطفال وحمايتهم، وتظهر الصورة الإيقونية المحددة في هذه اللقطة والسياق المكاني المرفق بـا ،البؤس والمعاناة التي تعيشها هذه العائلة.

استطعنا استقراء هذا ،تبعا لثنائية المفاتيح الدلالية التي قدمها الفضاء ببعديه،حيث أن الم ل الذي تدور فيه تفاصيل اللقطة دال بصري ،يقدم معاني خاصة تتمثل في البساطة والفقر والمعاناة،وبما أن المعنى الدلالي يمكن كشفه وتدعيمه من خلال علاقة هذا الدال بالدوال المرتبطة بالمقاطع السابقة،أمكننا الوصول إلى حقيقة أن هذا واحد من المفاتيح الدلالية المعبرة عن الفقر،كما أنه في الوقت ذاته نموذج من نماذج الثقافة الشعبية القبائلية.

فلو عدنا إلى سيميولوجيا العمران الداخلي للم ل التقليدي القبائلي ،استطعنا الوصول إلى حقيقة تتمثل في أن تنظيم هذا الأخير نفسه التنظيم العام الذي يسير عليه هذا السياق الرمزي،حيث نجد أن المهد المعلق في المكان المسمى ب"**أسرير**"صورة مرجعية عن طبيعة العناصر المادية لهذه الثقافة،إذ يتم صنعه من الخشب وتعليقه بالحبل إلى الخشبة الرئيسية المسماة ب"ثقجديث"ليمكن تنويم الطفل بسهوله بعد هدهدته وتحريك المهد،ولإبعاد المهد عن الحيوانات التي تسكن داخل الم ل التقليدي والتي تبرزها الحركة الأفقية الدائرية للكاميرا ولرفع هذا الأخير إلى الفضاء الذي توجد فيه الملائكة،حيث أن هذه الأخيرة تبتعد عن الأرض، وترتقي إلى الفضاء لتسلم من الوسخ الذي يتواجد في الأرضية ومن الدنس الذي يمكن أن يصاب بـا،وهو بذلك شفرة من الشفرات الإجتماعية الدالة على الهوية.

استطعنا في تنقل الكاميرا تمييز دال آخر من دوال العمران في الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر هنا بإشارة الكاميرا عبر حركيتها إلى الجزء المسمى ب"أدينين"وهي الزاوية الداخلية للم ل التقليدي القبائلي المخصصة للحيوانات،استطعنا اكتشاف هذا من خلال تواجد المعزتين بالقرب من مكان تواجد إبراهيم،كما كشفت نفس الحركية الجزء المسمى ب"تركنت"وهي زاوية من الم ل مخصصة لتصريف المياه، والغسل فيها،يظهر ذلك من خلال الجرتين المتواجدتين وكذلك عمل "كو" على سكب المياه من إحداهما،لهذا،تمثل تركنت،وأدينين،والجرة،دوالا بصرية،تشكل برمزيتها شفرة من الشفرات الإجتماعية الوثيقة الصلة بـذه الثقافة.

يقدم اللباس دالا ثالثا، وتمثلا آخر من تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،له دلالته الخاصة المتناسقة مع الوظيفة الإستعمالية الأولى التي ينطوي عليها كل نسق لباسي،فهذا الأخير الممثل من خلال هذه اللقطة يدل على درجة كبيرة من الفقر،استطعنا تمييزها من خلال الألوان الباهتة البادية عليها وكذلك تواجد الأفراد حفاة مع العلم أن الأرضية مصنوعة من الطوب ولم يتم وضع أي فاصل بين هذا أرجلهم وهذه الأرضية،ولا حتى نموذج من

نماذج الزرابي القديمة،تتناسق هذه الدلالة مع ما يمكن أن نستشفه من الأثاث الم لي ،حيث لا تتواجد نماذج أخرى سوى المكتب الخشبي القديم،إضافة إلى المائدة الصغيرة التي يكتب عليها الطفل الصغير.

كل هذه القراءات يمكن أن نقدم لها تأويلات واقعية، أراد المخرج الوصول إليها والمتمثلة في تقديم صورة من صور البؤس والمعاناة التي يعاني منها سكان الربوة المنسية، وهي الحالة التي يمكن أن تعمم على أغلبية الأسر،تتدعم تفاصيل هذه الصورة حينما نربط دلالاتنا الخاصة بالمعاني الدلالية التي استطعنا قراءتنا من خلال الإيماءات المرسومة على وجه الشخصيات والمتمثلة في الحزن والأسى والعبوس،وتكتمل هذه القراءة عندما نأخذ بعين الإعتبار دلالات الصمت الذي خيم على هذا الفضاء، حيث ،لا يوجد أي حوار أسري عدا سؤال الطفل عن مسألة حسابية،إذ أن غياب الحوار بين الكبار في هذا الفضاء إيحاء إلى درجة كبيرة من اللاتفاهم أو الألم.

من شأن هذه اللقطة أن تؤدي وظيفة خاصة تتمثل في التشويق،فالمشاهد لهذه اللقطة يدفعه الفضول إلى طرح مجموعة من التساؤلات والتي منها:

***ما سر هذا الصمت القدسي الذي خيم على هذه الأسرة؟**

***ما سبب العبوس والألم الذي يدونه إيماءات وحركات الشخصيات؟**

***ماهو سبب القلق الظاهر على وجه إبراهيم؟**

كل هذه الأسئلة وغيرها حاول المخرج تسليط الضوء عليها من خلال اعتماده فعالية اللقطة المتوسطة والتي فسحت ا ال للمتلقي في التعايش مع الشخصيان وتفاعلاتنا الخاصة،تبرز هذه اللقطة قلق ابراهيم وثقل الخبر الذي يحمله ،والذي استطعنا التخمين فيه من خلال الحركات المصاحبة له لنشاطه،حيث امتنع عن الأكل بوضعه الملعقة بطريقة غير عادية، بعد قيام زوجته بوضع إناء الماء بجانبه،كما وجه إليها نظرة تحسر وسرح بعدها في تفكير عميق، يدل على وجود هم ما يريد الحديث عنه،ثم ينظر إلى أمه ويخبرها ب بيعه أشجار الزيتون للقائد رغبة منه في الذهاب إلى الصحراء والبحث عن سبيل جديد للعيش.

وهو اضطرار تلجأ إليه العائلات الشديدة الفقر التي لا تجد سبيلا آخر للإستمرار،فالملاحظ لهذا المقطع يجد أن هذه العائلة لا تملك حيوانات أخرى غير الماعز لتواجه ا لحظات الفقر، لهذا لجأت إلى بيع أشجار الزيتون مع العلم أ نا مقدسة إلى حد بعيد في الثقافة الشعبية القبائلية،وهي ظاهرة اشتدت مع اشتداد الحرب العالمية الثانية حيث است فت فرنسا خيرات مستعمراتا بما في ذلك الجزائر ما اضطر السكان إلى مواجهة الفقر ببيع الأشجار،ويعد هذا النبأ مؤلما جدا بالنسبة للمرأة المسنة، فيه ،حيث تبرز الحسرة والألم ،وهذا دلالة على حزن المرأة بما آلت إليه أسرتا وبالألم الذي أحست به بعد سماعها لنبأ بيع أشجار الزيتون، مع العلم أ نا مقدسة إلى حد بعيد في الثقافة الشعبية القبائلية،لحد ربطها بحياة الأفراد وكثيرا ما تغرس تفاؤلا بطول عمر غارسها إذ تحمل شجرة الزيتون رمزية خاصة تتمثل في الصحة والعمر المديد ،ويمكن أن تعيش حوالي ثلاثة قرون .[1]

---

[1]http://atelier-de-femme.over-blog.com/article-33984981.html, le**29/05/2011/14h,L'olivier arbre de** sagesse **et de paix**

استطعنا الوصول إلى هذه القراءة من خلال الربط بين الدال الإيقوني والدوال اللفظية التي تقول فيها المرأة:
"اذهبي يا أشجار الزيتون،اذهبي،سوف تبدلن الأهل يا بناتي،سوف تتركنني مثلما تركتكنّ،هذه الدنيا فانية لا تدوم غرست منذ تربيتي لابراهيم،وكانت غلتها كبيرة،ويقول لي زوجي رحمه الله أن هذه الأشجار تشبهني،لكنه الآن رحل،الأشجار رحلت،وربما سوف أذهب أنا أيضا"هكذا هي الحياة".

عمق المخرج من الدلالة الواقعية للمقطع وتفاصيله، من خلال استعماله زاوية تصوير عادية وحركة ثابتة في معظم اللقطات ،كما أنه لم يلجأ إلى الإيقاع الموسيقي والضجيج بسبب ورود التعليق والحوار،ولترك الجو للمشاهد في الغوص في ثنائية الثقافة الشعبية والمعاناة،والتي تتدعم دلالات الألم فيها عند مزجها بدلالات البعد الزماني المتمثل في الليل، واستنتجنا هذا من خلال الباب المغلق حيث لا يغلق هذا الأخير في الثقافة الشعبية القبائلية إلا في الليل خوفا من الأخطار والأذى الممتزج هنا بتفاصيل إيماءات الشخصيات وحوارها.

هكذا يمكن اعتبار هذا المقطع خلاصة عامة عن تمثل الثقافة الشعبية القبائلية، من خلال تفاعل الأهالي في أسوار الربوة المنسية،وتتمثل هذه الخلاصة في أن كل هذه التمثلات امتزجت معانيها وخصوصية تمثلاتا بواقع التمع وظروفه ،ما رسم بعدا من أبعاد رمزية الثقافة الشعبية القبائلية،وعاملا من عوامل تميزها عن بقية الثقافات.



لقطات مأخوذة من المقطع

VII مقارنة بين تمثلات الثقافة الشعبية في كل من الفيلمين وتقييم التجسيد

VII -1- تقييم أهم تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية في فيلم "جبل باية"

VII -2-تقييم أهم تمثلات الثقافة الشعبية في فيلم "الربوة المنسية"

VII -3-نقاط التقاطع بين تمثلات كل فيلم.

VII -4-نقاط الإختلاف والتميز في تمثلات كل فيلم

VII -5-علاقة التمثلات بواقع الثقافة الشعبية القبائلية

VII -1- تقييم أهم تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية في فيلم "جبل باية"

قبل الشروع في عملية المقارنة بين نمط تمثيل الثقافة الشعبية القبائلية في كل فيلم ،ودرجة تجسيد هذه الأخيرة وعلاقتها بواقع الثقافة الشعبية القبائلية،لا بد من العودة إلى نقطة أساسية تتمثل في أن المقارنة والتأويل الذي نعتمده في تقييم تجسيد تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية، ينطلق من طبيعة المقاطع المختارة من كل فيلم،ويستند في الأساس على ما استنطقناه من البنى الدلالية الإيقونية والرمزية التي تضمنتها لقطات المقاطع، في الوقت ذاته،كان لا بد من الإعتماد على الحصيلة النظرية التي جمعناها عن سيمياء الثقافة الشعبية القبائلية واستندنا في الوقت ذاته على مختلف التأويلات والتضمينات التي استطعنا جمعناها من خلال اعتمادنا العديد من المقابلات العلمية، وذلك محاولة منا في ربط تمثيل الثقافة الشعبية القبائلية من خلال الفيلمين ،وعلاقة هذا التمثيل بواقع هذه الثقافة،من أجل ذلك،رأينا ضرورة تصنيف عملية التقييم والتحليل ،المقارنة ،التفسير والإستنتاج وفق العناصر الآتية":

1.تقييم أهم تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية في فيلم "جبل باية":

من خلال التحليل السيميولوجي للقطات المقاطع التي تم انتقاؤها من هذا الفيلم،وبعد تحديد الشفرات الوثيقة الصلة بموضوع التحليل،استطعنا تسجيل سلسلة من الملاحظات المرتبطة بتمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر بما يلي:

- تضمن فيلم "**جبل باية**"العديد من تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية ،برزت هذه الأخيرة بصفة واضحة في لقطات المقاطع التي قمنا بإخضاعها للتحليل السيميولوجي.
- اعتمد المخرج في هذه المقاطع على عملية النسج بين تمثلات عدة للثقافة الشعبية القبائلية،انتظمت هذه التمثلات في بنية روائية لتشكل بذلك بنية سينمائية دالة استندت في جوهرها على طابع تاريخي أسطوري،يمتزج في خضمه عنصران لا ينفصلان عن بنية الأسطورة والمتمثلان في الواقع التاريخي والتفاصيل القدسية التي تصنف العنصر ضمن الأسطورة،وهو الشأن بالنسبة لفيلم "جبل باية" الذي يتبين من خلال سيميائية عنوانه،وسيميائية التفاصيل الإيقونية،اللفظية والرمزية التي كشفت عن حقيقة كون الفيلم تجسيد مرئي وإعادة انتاج لأسطورة تاريخية موغلة في قدم التراث الشفوي الشعبي القبائلي،وهذا بحد ذاته تمثل ثقافي شفوي وركيزة أساسية ضمنت استمرار العديد من التمثلات الأخرى للثقافة الشعبية القبائلية.
- استند المخرج"**عز الدين مدور**"في بناء أسطورة الفيلم على القوة الدلالية الرمزية للقيم المعنوية التي تبنى عليها منظومة الأعراف في المتمع القبائلي،واستعان في هذا البناء الدلالي للمعنى بأهم تمثلات الثقافة

الشعبية القبائلية والتي يمكن تصنيفها ضمن التمثلات المعنوية،يتعلق الأمر بقيمتين أساسيتين هما الشرف والرجولة"nnif,tirrugza".

- كشف التحليل السيميولوجي للمقاطع المختارة ،الأهمية البارزة التي تحتلها القيمتان السابقتان في حياة الأفراد في المجتمع القبائلي،حيث تدخلان في سلم العناصر المعنوية المقدسة إلى حد بعيد،تجلى هذا التقديس من خلال ربطه بين هذه القيم وسيرورة الأوضاع في المجتمع،حيث أدى التعدي عليها إلى تدهور هذه الأخيرة ومعاناة الأفراد،واقتضى احترامهما والحفاظ عليهما الدخول في غمار الصراع والتضحية وتفضيل الموت على ذلك،أكثر من ذلك،بين هذا التقديس من خلال ربطه بين القيمتين،وحياة الأفراد،وفي هذا تجسيد لعنصر مهم في التمثلات المعنوية الرمزية في المجتمع القبائلي،والمتمثل في أن القيم تولد مع الأفراد،ويتولون مسئولية الحفاظ عليها على الدوام.
- تبين من خلال هذا الفيلم عنصر مهم وثيق الصلة بتمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،يتجلى الحقل الدلالي لهذا العنصر في الدور القدسي الذي تلعبه المرأة في الحفاظ على منظومة القيم والعادات والتقاليد وضمان استمرارية تداولها في المجتمع القبائلي،جسد هذه الفكرة من خلال شخصية باية التي لم تقبل الفدية الممنوحة لها من قبل قاتل زوجها رغم الظروف الصعبة التي رافقتها في أداء مسئوليات عدة"تربية ابنها على الرجولة لأخذ ثأر أبيه وغسل دمه،تحمل مشاق التهميش الإجتماعي الذي قوبلت به بعد رفضها التصرف في الفدية،مواجهة الإغراءات ومقاومة الضغوطات التي مورست عليها من قبل القائد سعيد،دفع السكان إلى خدمة الأرض الجبلية لتفادي الجوع والخضوع..."
- تضمنت المقاطع المختارة قيمة رمزية ذات أهمية بالغة في تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية تتحدد رمزية هذه القيمة في خدمة الأرض وتقديسها،عمل المخرج على إبراز هذه القيمة من خلال العديد من المواقف،حيث بين سعي الأهالي للدفاع عن أراضيهم بكل ما لهم من قوة،كما عملوا على خدمتها والتمسك بها رغم طبيعتها القاسية،ووصل بهم الحد إلى الموت من أجلها.
- كشفت المقاطع التي أخضعناها للتحليل السيميولوجي عن نقطة متعلقة بخصوصية الثقافة الشعبية القبائلية،تتمثل هذه النقطة في كونها ثقافة تقوم على تقديس التمثلات الطقسية والرمزية وجعلها جزء لا يتجزأ من المعتقد الشعبي القبائلي،بين المخرج هذا من خلال جمعه بين العديد من السلوكات الطقسية والممارسات اليومية للأفراد.
- تبين من خلال التحليل السيميولوجي طقس الفلاحة كواحد من أهم تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،يجسد هذا الطقس قيام هذه الأخيرة على تقديس التربة وتشخيصها،وإكرام الأرواح المقدسة

التي تسكنها،ويجسد في الوقت ذاته قيام المعتقد الشعبي القبائلي على تقديس الأرواح والقوى الخارقة والغيبية،ومن ثم تدعيم هذا التقديس بسلوكات طقسية خاصة من شأنا أن تلتمس بركة هذه الأرواح ودعمها نشاط الأفراد بالخير الوفير.

- أكدت هذه الدراسة مكانة الأساطير وأهميتها في الثقافة الشعبية القبائلية،جسد المخرج هذه الفكرة من خلال أسطورة أنزار،"إله المطر"التي تمارس في شأنا العديد من الطقوس المستعملة لجلب الأمطار،يبين هذا الطقس عمق المعتقد الشعبي القبائلي وعلاقته الوطيدة بالرموز الأسطورية والقوى الخارقة والغيبية،والتي تجعل من القصص الأسطورية والخرافات ضمن التمثلات الشفوية والرمزية البالغة التقديس،والتي تستكمل بممارسات طقسية خاصة عمل المخرج على تمثيل حيثياتا.
- استنطقنا من المقاطع المنتقاة للتحليل عنصر آخر مهم من عناصر الثقافة الشعبية القبائلية،يتجسد هذا العنصر في الحكاية الشعبية،برزت من خلال هذا الفيلم كتمثل شفوي وفضاء اتصالي خاص يجدد أسس التفاعل بين الأطفال والمرأة الراوية،ومن ثم تلقينهم أسس ومبادئ التربية والأخلاق الوثيقة الصلة بالأعراف والمعتقد الشعبي القبائلي.
- أظهر التحليل السيميولوجي للمقاطع المنتقاة الأهمية البالغة الممنوحة للشرف في المعتقد الشعبي القبائلي والذي تم تصويره كقيمة معنوية وعنصر رمزي مقدس،مرتبط إلى حد بعيد بحياة الأفراد،ويتولون بذلك مسؤولية الحفاظ عليه إلى آخر نفس في حياتم،مثل "عز الدين مدور"أهمية هذه القيمة من خلال جعلها محور الفيلم وقضيته الأساسية،كما أنه لم يغفل عن قيمة مترسخة في المعتقد الشعبي القبائلي،تتجسد هذه القيمة في ارتباط الشرف بالمرأة القبائلية،التي تعمل على الحفاظ عليه من كل دنس،تعدى هذا،إلى الربط بين هذه القيمة،شرف المرأة والـتمع الذي تعيش فيه،حيث أن هذا الأخير مرتبط بشرف المرأة والمساس بذا الأخير يعني المساس بشرف الـتمع ككل.
- ركز المخرج من خلال هذا الفيلم،وعبر المقاطع المختارة على مهمة أساسية تقوم با المرأة القبائلية،تتمثل هذه المهمة في الحفاظ على الشرف والدفاع عنه إلى آخر نقطة في حياتا،جسد هذا من خلال معاناة أم قتل زوجها،وأمامها مسؤولية الحفاظ على ابنها وتنشئته على أسس الأعراف القبائلية التي تلزمه بغسل دم أبيه عن طريق قتل قاتله،وفرضت عليها هذه المسئولية التي لم تصرح با التعرض للعديد من الضغوطات الإجتماعية،وكانت نايتها تفضيل الموت على التعدي على هذه القيمة.
- أظهرت الدراسة مكانة المرأة في الـتمع القبائلي وفي الثقافة الشعبية القبائلية،حيث مثلت باعتبارها مسئولة عن غذاء الأفراد، وعن مأواهم وتربيتهم على أسس العرف والمعتقد الشعبي الذي يقدس مبادئ

الشرف والأخلاق والرجولة،جسد المخرج هذه الفكرة من خلال شخصية باية التي جعلها النمط المثالي الذي لا بد أن تكون عليه المرأة القبائلية على اعتبارها الركيزة الأساسية التي تقوم عليها الأسرة في هذا المجتمع.

- سلط المخرج عبر لقطات المقاطع المختارة للتحليل السيميولوجي الضوء على دور اجتماعي آخر تحتله شريحة مقدسة في الثقافة الشعبية القبائلية،يتعلق الأمر هنا بدور شريحة المسنين الذين يمثلون الحكمة،الرزانة والموعظة الحسنة وهي كلها قيم من شأنها أن تنظم سيرورة المجتمع وتقاليده،تبين هذا بصفة جلية من خلال طقس الحرث،أنزار،حيث استهلت هذه الفئات هذا الطقس تيمنا ببركتها واستفادة من تجاربها واحتراما لها،وهي كلها عناصر لا تتجزأ من التمثلات المعنوية الرمزية للثقافة الشعبية القبائلية.
- في نفس المسار،بين المخرج نقطة مهمة في الثقافة الشعبية القبائلية،والتي بناء عليها تتحدد رمزية بقية العناصر ومعناها،تتمثل هذه النقطة في المكانة الإجتماعية التي يحتلها كل من الرجل والمرأة في هذا المجتمع،وقد ركز المخرج على أفضلية الرجل على المرأة في هذا المجتمع،وعلى سيادة ما يسمى السيطرة الذكورية ،وهيمنة الرجل على المرأة.
- بينت المقاطع نفسها نمط التغذية في المجتمع القبائلي والذي يقوم على مبدأ الأفضلية الذكورية،مثل هذا من خلال توزيع النساء للغذاء على الرجال قبل النساء،وفق ما تسلم به آداب الطعام في الثقافة الشعبية القبائلية.
- بين المخرج من خلال هذا الفيلم الدور الذي يلعبه الرجل في المجتمع القبائلي،حيث مثل في هذه الثقافة باعتباره حامي أسرته،أبنائه،وأرضه،جسد هذه الفكرة من خلال الدور الذي أسند ل"جندل" في مقاطع هذا الفيلم.
- يظهر نفس المقطع مكانة الغذاء ورمزيته في الثقافة الشعبية القبائلية على اعتباره عنصرا مباركا له دلالات سيميائية عميقة،يتحدد مجالها في القداسة،البركة،النعمة،الشيء الذي جعل المخرج يمثله على اعتباره عنصرا مكملا للسلوكات الطقسية،نجد هذا على وجه التحديد في طقس الحرث حيث استكملت تفاصيله ودعمت برمزية العديد من العناصر الغذائية التي يتحدد معناها في الخصوبة،والنماء وتم التماس هذا المعنى وتدعيمه بتقاسم وجبة خاصة من شأنها أن تعزز العلاقة ما بين الأفراد،وتمتن علاقتهم بالحراس والقوى المقدسة والتي تتكفل بمباركة نشاطهم هذا بالخير الوفير.

- تجلى من خلال التحليل السيميولوجي للرسائل الإيقونية واللفظية الواردة في مقاطع الفيلم المعنى الرمزي للدم في الثقافة الشعبية القبائلية،توضح هذا من خلال استقراء وتأويل طقس الحرث،حيث دهنت سكة المحراث بذا العنصر وتجسد العملية فكرة كونه سائلا سحريا تتغذى به القوى الخارقة والأرواح المقدسة ويتم عبره التقرب منها واستمالتها لمساعدة الأفراد في نشاطهم،في مقاطع أخرى وعبر الرسائل اللفظية مثل الدم كعنصر سحري،رمزي ملازم للشرف ومرتبط به،ومعادل للقتل المشروع في العرف القبائلي،حيث رددت باية عبارة:"الدم غسل الدم"،كناية عن الأخذ بالثأر،وعن ارتباط الشرف بالدم.
- ركز المخرج في هذا الفيلم على تمثيل أبسط الطقوس الممارسة في الثقافة الشعبية القبائلية،يتمثل هذا الطقس في تلبيس الطفل الذكر قرطا في أذنه خلال سفره تفاؤلا بعودته.
- أبرز المخرج من خلال المقاطع المختارة للتحليل تمثلا ثقافيا آخر مرتبط بحقيقة المعتقد الشعبي القبائلي الذي يؤمن بالشخصيات المقدسة والأسطورية،والأولياء الصالحين،نجد هذا من خلال شخصية باية التي مثلت باعتبارها ابنة ولي صالح مقدس،يكن له الجميع التقديس ويلتمسون منه البركة،الشيء الذي جعل "باية" مقدسة بين أهلها وفي م لة روحية عقائدية رفيعة.
- مثل المخرج اللباس كعنصر مادي رمزي،وكشفرة اجتماعية وثقافية تحيل بدلالات رمزية مختلفة،حيث عمد على جعله علامة سيميائية تحيل إلى فترة نمط نظام الموضة في ا لتمع القبائلي في فترة 1871 ،مثلما يشير في الوقت ذاته إلى الطبقة الإجتماعية والتي يميز عبرها بين الأهالي البسطاء،الحكام والمعمرون.
- كشف المخرج من خلال المقاطع علاقة اللباس بالمعتقد الشعبي القبائلي،وهي علاقة وطيدة من شأ نا أن تدعم قداسة هذا المعتقد ورمزيته،نجد هذا في لباس عروس أنزار الذي جسد بلونه والرموز المرسومة فيه قدسية الطقس ورمزيته البالغة المرتبطة بالفرح،الإيمان والنية،وأظهر البرنوس الأسود الذي منحه"جندل"لابن باية إلى الحماية والشجاعة الإقدام،مثلما كشف اللباس القديم الذي ارتدته باية في بادئ الأمر عن حز نا لموت زوجها،وبقاء قاتله على قيد الحياة،وعلى مكانة الأرملة في ا لتمع القبائلي التي لا يسمح لها بالتزين،وأظهر اللباس الجديد الذي ارتدته فيما بعد عن حالة نفسية أخرى شعرت با بفضل نجاحها في مهمة أخذ ثأره،ومن ثم غسل شرفها وشرف عشير تا.
- تجلى من خلال هذا المقطع تمثيل المخرج للوشم كعنصر لا يتجزأ من تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية.

- أبرز العمران التقليدي نمط المعمار في الثقافة الشعبية القبائلية وطبيعته،إذ عمد المخرج على تمثيله عبر منازل متلاصقة البنيان،مبنية بالطوب والحجر،وصور العديد من التفاصيل المرتبطة بالتنظيم الداخلي له،حيث أبرزت بعض المقاطع كلا من"acbayli، adebder،takenna،"adaynin"....
- عمل المخرج عبر هذا الفيلم على تدعيم رمزية العمران في الثقافة الشعبية القبائلية واستعان في هذا برمزية التزيين الداخلي للمنزل التقليدي والتي تكشف عن معاني الخصوبة والحماية.
- أبرز التحليل السيميولوجي للمقاطع نمطا معماريا آخر يتحدد في قصر الباشاغا وهو مختلف بشكله ورمزيته عن المعمار التقليدي القبائلي والذي كشف عن الطبقية في المجتمع القبائلي في فترة 1871.
- مثل المخرج من خلال هذا الفيلم الحلي التقليدي الفظي كعنصر آخر من العناصر المادية المرتبطة بالثقافة الشعبية القبائلية،ولم يتوقف في تمثيله هذا على المستوى الأول له،المرتبط بالطابع الإستعمالى فحسب،بل ربط بينه وبين معاني معنوية رمزية،أبرزها من خلال"الخلخال"الذي لبسته باية كرمز للخصوبة والفرح،وتبين في الوقت ذاته من خلال ما ارتدته باية في طقس أنزار والذي كان كناية عن الفرح،كما أنه جسد من خلال هذا الفيلم كرمز للمال والثراء.
- أكمل الفخار معاني البساطة في تمثيل الثقافة الشعبية القبائلية،حيث يشير الفخار الموظف في هذا الفيلم إلى نوعية الأواني المستعملة في هذه الفترة،كذلك الشأن فيما هو متعلق بالمحراث التقليدي،السلاح،بيد أن المخرج لم يظهر شيئا من المعاني الدلالية الرمزية المرفقة بهما.
- ركز المخرج في هذا الفيلم على إبراز المعاني الدلالية الرمزية المرتبطة بالتمثلات المعنوية للثقافة الشعبية القبائلية،والتي أبرز من خلالها حقيقة قيام هذه الثقافة على ما هو رمزي مقدس أسطوري وطقسي
- كل ما ظهر من عناصر مادية للثقافة الشعبية القبائلية وظفها المخرج دعامة أساسية للأفكار الرمزية التي استهدفها من خلال تركيزه على التمثلات المعنوية المرتبطة بالعرف الشعبي والعادات والتقاليد،وهي العناصر التي ساهمت في إثراء البعد الدلالي لها وإكسابها درجة كبيرة من الواقعية.
- انصب جهد المخرج على تمثيل قيم رمزية بالغة الأهمية في الثقافة الشعبية القبائلية،وهي الشرف وأخذ الثأر،والرجولة،واستطاع جعلها المحور الأساسي التي تقوم عليه قصة الفيلم،وعبر هذا التمثيل كشف عن كونها دعامة المجتمع وركيزته ومحدد سيرورة الحياة فيه.
- بقية عناصر الثقافة الشعبية القبائلية مثلها المخرج مكملة للبلاغة الدلالية للعناصر السابقة
- من خلال الربط بين الدلالات الرمزية للصور الإيقونية والرمزية المجسدة لصور لقطات المقاطع،وعبر مقارنة هذا التحليل بالدلالات الخاصة بالرسالة الألسنية نستطيع القول أن هنالك تناسق وتطابق بين

الدلالتين،حيث تفيدان معا معنى واحد،ما يؤهلنا لأن نقول أن هنالك نوع من الترسيخ والمناوبة في المقاطع المختارة.

- توحي الموسيقى الموظفة في الفيلم إلى الثقافة الشعبية القبائلية على الرغم من كونا متوائمة وطبيعة أحداث الفيلم،ولعل السبب في هذا كون الموسيقى القبائلية قليلة في هذه الفترة إذ لم نقل نادرة،وأراد المخرج تمثيلها كعنصر دخيل على الثقافة الشعبية القبائلية.

VII -2- تقييم أهم تمثلات الثقافة الشعبية في فيلم "الربوة المنسية"

استطعنا من خلال التحليل السيميولوجي للمقاطع المختارة من هذا الفيلم الوصول إلى سلسلة من العناصر الوثيقة الصلة بتمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،ومن سلسلة التمثلات التي استطعنا استنطاقها من هذه المقاطع ما يلي:

- قدم فيلم "الربوة المنسية"صورة عن سيرورة المجتمع القبائلي في فترة الحرب العالمية الثانية،والتزم بواقعية شديدة في تصوير أوضاع الربوة المنسية في ظل الإستعمار الفرنسي واشتداد حركة الهجرة والتجنيد الإجباري وسط مجتمع منغلق، تتحكم فيه القيم والأعراف التقليدية الشعبية ،والتي لها تأثيرها الخاص في العديد من جوانب الحياة.
- لم يعمد المخرج إلى تصوير المعمر أو جنود الإستعمار،بل جعل هذه الفئة طرفا مؤثرا في الرواية و تأثيره كان ضمنيا صرح به من خلال الرسالة الألسنية،أو انعكاسات وجوده على الأوضاع الإجتماعية والثقافية للمجتمع التقليدي القبائلي.
- استطعنا من خلال التحليل السيميولوجي للمقاطع المختارة الولوج إلى عمق الصراع بين نمطين من الثقافة تحدث عنهما"مولود معمري"و"بيير بورديو"في العديد من دراساتهما،يتحدد النمط الأول في الثقافة الشعبيةculture populaire التي مثلت في هذا الفيلم باعتبارها الرأسمال الرمزي الذي يبنى عليه المجتمع القبائلي،ويتمثل النمط الثاني في الثقافة العالمةculture savante التي مثلها باعتبارها ثقافة النخبة وتتحكم فيها الفئات المتقنة للكتابة،جسدت في هذا الفيلم من خلال شخصيتين أساسيتين هما "مقران"الذي صور بصفته مثقفا،عاد ليتفاعل مع مجتمعه وخصوصيته الثقافية،كما صور هذا من خلال شخصية "أكلي"الذي مثله المخرج متقنا للكتابة ومتعاملا مع فرنسا.
- أول ما يمكن الإشارة إليه في شأن تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية المجسدة من خلال هذا الفيلم التنوع والتعدد فيها،وانتهاج الرمزية والواقعية في تمثيلها،هذا،من جهة،ومن جهة أخرى نجد أن المخرج التزم بالأمانة في تمثيلها،حيث احتفظ بكل التفاصيل التي أشار إليها "مولود معمري"في روايته،والتي تعكس واقع المجتمع القبائلي في هذه الفترة،وسيرورة ثقافته الشعبية.
- بين التحليل السيميولوجي للفيلم جزء من التمثل الطقوسي العقائدي المتداول في الثقافة الشعبية القبائلية،ويتمثل هذا الأخير في الإيمان ببركة الأرواح المقدسة والشخصيات الأسطورية والأولياء الصاحين واتخاذ التقرب منها والحصول على بركتها علاجا شعبيا للأمراض المستعصية كالعقم،مثل هذا

من خلال ذهاب مقران وعزي إلى ولي صالح لإرضاء أمه والحصول على هدوئها وتفهمها على الرغم من أنه كمثقف لا يؤمن بهذه المعتقدات.

- من شأن هذه الفكرة أن تشير إلى خصوصية مرتبطة بتمثلات الثقافة الشعبية القبائلية في هذه الفترة،ويتعلق الأمر بكون الإيمان بالعناصر الأسطورية والمعتقدات الخرافية الشعبية متوقف على الفئات المسنة،بينما نقص هذا الوازع لدى الشباب،ويعزى هذا إلى عامل الهجرة،وفعالية الثقافة العالمة التي تستبعد ما لا يلتزم بالمنطق.
- يسمح لنا هذا بالقول أن المخرج مثل الثقافة الشعبية القبائلية نموذجا متعارضا في العديد من مبادئه مع الثقافة العالمة،حيث صور حقيقة الإنفصال التام بين المنطق والخرافة.
- استطعنا من خلال التحليل السيميولوجي للمقاطع المنتقاة من هذا الفيلم استقراء الحرث وخدمة الأرض كعنصر لا يتجزأ من الثقافة الشعبية القبائلية، حيث يحدد هذا الأخير جزءا من خصوصيتها كالبساطة والإعتماد على الإكتفاء الذاتي.
- استقرأنا من خلال تأويل وتفسير هذا النشاط دلالات أساسية ذات معان عميقة في الثقافة الشعبية القبائلية في فترة 1939 حيث أن المخرج مثل هذا النشاط بوصفه عملية عادية ولم يبين فيها الممارسات الطقسية التي كثيرا ما تلازمه،يمكن أن يعزى هذا إلى كون مؤلف الرواية لم يشر إلى تفاصيل هذه الطقوس.
- كما يمكن تفسير غياب طقس الحرث بتغير المعتقد الشعبي القبائلي،الذي لم يعد كثير التصديق بالعناصر الطقسية والقوى الخارقة المستهدفة في مثل هذه الممارسات،حدث هذا بفعل تغير الفترة الزمنية وتأثير الثقافة العالمة التي تفضل المنطق على الأساطير والعناصر الخارقة والظروف الإقتصادية الحادة التي جعلت الحصول على موارد للعيش الهم الوحيد للأفراد وسط الفقر المفروض من قبل الإستعمار.
- مثل المخرج من خلال المقاطع المنتقاة للتحليل الكسكس كعنصر غذائي ملازم للأفراح في الثقافة الشعبية القبائلية،ونجد هذا من خلال تصوير النساء يقمن بفتله في عرس "أكلي"وقد راعى في هذا التمثيل جميع التفاصيل المرتبطة بهذه العملية والتي تشير إليها سيمياء الغذاء في المعتقد الشعبي القبائلي،حيث تقوم المسنات بالعملية وفق تجمع خاص،يتم فيه تقسيم الأدوار بينهن،في نفس الوقت،تقوم الفتيات بتنظيم حفل خاص يرقصن فيه،بينما تسهر صاحبة العرس على السيرورة الجيدة للعملية.

- تمثل الأواني المستعملة في فتل الكسكس"الغربال،القصعة،الجرة المصنوعة من الفخار..."عناصر مادية يمكن من خلال اخضاعها للتحليل اكتشافها كشفرات اجتماعية ودلالات خاصة بالهوية والثقافة الشعبية القبائلية،ومن شأن هذا أن يثري سيمياء الأشياء في الثقافة الشعبية القبائلية.
- أبرز التحليل السيميولوجي للمقاطع المختارة تمثيل المخرج ل"أرار"كفضاء اتصالي من خلاله يتم التعبير عن الفرح بالعرس،وجسده كتظاهرة تعبيرية يكون فيها للجنسين نمطه الخاص في الإحتفال،حيث أنه عمد الفصل بين الجنسين في أرار لتشكيل فضاءين احتفاليين مختلفين،لكل فضاء دلالاته الرمزية الخاصة والتي تمتزج المعاني المشكلة لبنيتها الخفية بطبيعة الجنسين،والنمط الإحتفالي لكل واحد.
- يشكل أرار الرجال فضاء اتصاليا خاصا مثله المخرج كمجال للتنفيس العاطفي والتحاور وطرح الهموم والتحدث في مختلف المشاكل اليومية،كذلك الشأن فيما يخص أرار النساء الذي يعد فضاء لإبراز أنوثة المرأة وجمالها وتغتنم النساء المسنات المجال لانتقاء العروس المناسبة .
- يغفل المخرج عن تصوير بعض التفاصيل المرتبطة بتمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،حيث يغتنم الرجال الفرصة للتسلل ومشاهدة النساء على الرغم من أن هذا السلوك يعد من الممنوعات في الثقافة الشعبية القبائلية لا سيما في المناطق التي تعمد الفصل بين الجنسين في أرار.
- يشير اللباس الذي تم ارتداؤه إلى اغتنام النساء فرصة أرار لارتداء حليهن الفضي وإبراز جمالهن بملابس جديدة،ولو ربطنا عذاب سيمياء الموضة في الثقافة الشعبية القبائلية،ألفينا أنه العنصر المكمل والمدعم لرمزية الإحتفال الذي يحتك بمجال دلالي أعمق يتمثل في بث الرسائل الإتصالية الخاصة بالزواج
- أبرز التحليل السيميولوجي للمقاطع المختارة النسج كواحد من تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،ومثل هذه الفكرة من خلال الإشارة إلى أنه حرفة يدوية تقوم با المرأة ولا تكمل تفاصيلها بمفردها،بل بمساعدة النساء الأخريات.
- أبرز المخرج من خلال هذا الفيلم أن البرنوس والأغطية الصوفية من أهم العناصر التي تقوم المرأة بنسجها،مثل هذا من خلال تصوير الأغطية المستعملة في المنازل التقليدية،ومن خلال البرانس التي ارتداها الرجال في هذا الفيلم،ومن خلال ما تضمنته الرسالة الألسنية حيث صرحت المرأة المسنة بشروعها في نسج برنوس صغير لحفيدها.
- مثل المخرج عملية النسج كحرفة يدوية تمارسها النساء في المجتمع القبائلي،بيد أنه لم يشر إلى مختلف العناصر الرمزية والمعنوية التي تنطوي عليها هذه الحرفة،مثلما لم نستقرىء من المقاطع الصور

الإيقونية،أو الرسالة الألسنية أي تصريح بالأبعاد الطقوسية القدسية المتعلقة بعملية النسج والعميقة المعنى في الثقافة الشعبية القبائلية.

- مثل المخرج من خلال المقاطع المختارة للتحليل السيميولوجي الحكاية الشعبية كعنصر مهم من عناصر التراث الشفوي الشعبي القبائلي،لم يكتف بذكر ذلك،بل ضمن الرسالة الإيقونية والألسنية جملة من العلامات الدالة على قدسية هذا العنصر ورمزيته البالغة،نستشف هذا من خلال الصمت القدسي الذي خيم على جو الحكاية،الإصغاء والإنتباه الذي التزم به المتلقون،واحترام مجال السرد الروائي من خلال الإلتزام بعدم اختراقه من قبل الكبار.
- أشار المخرج من خلال المقاطع المختارة للتحليل السيميولوجي إلى مختلف الشروط الخاصة بالحكاية الشعبية القبائلية،حيث مثلها بكثير من الواقعية والتقديس،ويتعلق الأمر بعبارات الإستهلال وشروط الراوية.
- مثل المخرج الحكاية الشعبية كجزء لا يتجزأ من التراث الشفوي الشعبي القبائلي الذي يشكل بحد ذاته حقلا دلاليا خاصا تمتزج في خضمه العناصر الأسطورية بالقيم العرفية العقائدية التي لا تتجزأ عن الثقافة الشعبية القبائلية،وهذا ما أشارت إليه الرسالة الألسنية التي تحكي من خلالها المرأة الراوية حكاية"البذرة التي تتكلم"a3eqqa yessawalen "والعنوان بحد ذاته حقل خصب بالدلالات السيميائية.
- استطعنا من خلال التحليل السيميولوجي للمقاطع المختارة الوصول إلى فكرة أساسية وثيقة الصلة بتمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر بعملية جني الزيتون،وهنا أشار المخرج إلى حقيقة كون هذا الأخير عنصر أساسي في اقتصاد المجتمع القبائلي،ومثلها بصفتها النشاط الذي تشترك فيه جميع فئات المجتمع،"رجال،نساء،مسنون وصغار"،ومن شأن هذه العملية أن تبرز أهمية الزيتون في المجتمع القبائلي.
- سلط المخرج من خلال هذا الفيلم الضوء على أهمية التضامن العضوي في المجتمع التقليدي القبائلي،ومثله كعنصر حيوي تقوم عليها الثقافة الشعبية القبائلية،تجلى هذا من خلال عملية جني الزيتون،ومن خلال عملية الحرث وخدمة الأرض.
- صور المخرج من خلال المقاطع المختارة للتحليل السيميولوجي أشويق العمل كنمط من أنماط الغناء الشعبي القبائلي النسوي الذي يردد أثناء العمل.
- مثل المخرج تسذكير"كنموذج من الغناء الشعبي الذي يردد في الجنازة وهذا لمساعدة الأفراد على البكاء ومؤانسة الميت وتدئة روحه.

- برز من خلال هذا التحليل التناسق التام والتطابق بين الدلالات والمعاني الرمزية للخطاب المرئي والخطاب المسموع ونقصد هنا الشفرات الموسيقية التي تترجم في حد ذاتها رمزية الثقافة الشعبية وتعد صورا سمعية إيقونية كاشفة لخصوصيتها.
- استطعنا من خلال هذا التحليل استنطاق مكانة الزيتون وقدسيته في الثقافة الشعبية القبائلية وهذا ما كشفت عليه الرسالة الإيقونية التي تصور عملية جنيه،والرسالة الألسنية التي صرحت بكونه عنصرا قدسيا خاصا ومصدرا للصحة والبركة.
- مكننا التحليل السيميولوجي للمقاطع المختارة الوصول إلى نقطة مهمة وثيقة الصلة بالثقافة الشعبية القبائلية وهي الدور الأساسي الموكل للمرأة في المجتمع القبائلي،والمتمثل في إنجاب الأولاد وتعمير البيت،استطاع المخرج تمثيل هذه الفكرة كقيمة أساسية يقوم عليها المجتمع القبائلي،وجسد أهميتها من خلال جعلها هما أساسيا يعيشه الأفراد في المجتمع،ويقاومون من أجله رغم المشاكل التي عرضت الربوة للنسيان.
- مثل المخرج عبر الفيلم الخصوبة كأهم عنصر تسعى إليها الأسرة القبائلية،والتي تتفاءل بها وتبحث عنها ،في الوقت ذاته،مثل انعدام الأبناء كأصعب نقمة يمكن أن تحل بالأسرة القبائلية،بين هذا من خلال المرأة المسنة التي تضغط على كنتها وتفتعل المشاكل لتحسيسها بالمسؤولية في ذلك.
- مثل المخرج من خلال هذا الفيلم العقم كأهم مشكل يتسبب في ترك الزوجة لبيت زوجها،وهي فكرة مترسخة في العرف القبائلي،وحتمية وثيقة الصلة بالثقافة الشعبية القبائلية،تسهر الأم على ضمانها والحفاظ على استمرار اسم ابنها،صورها المخرج من خلال هذا الفيلم كحتمية اجتماعية لا نقاش فيها.
- أشار المخرج من خلال هذا الفيلم إلى الأدوار الإجتماعية المختلفة الموكلة بالأفراد في المجتمع التقليدي القبائلي،وهي التي تحددها معالم الثقافة الشعبية القبائلية،حيث مثل دور المرأة المتمثل في تحضير الغذاء،النسج،تربية الأبناء،جلب الماء،والحفاظ على الأسرة من خلال انجاب الأولاد،في حين صور دور الرجل في السهر على تسيير شئون المجتمع وحمايته.
- استقرأنا من التحليل السيميولوجي للمقاطع قيام العلاقات الإجتماعية في المجتمع القبائلي،وفي الثقافة الشعبية القبائلية على مبدأ السيطرة الذكورية حيث تخضع المرأة لسلطة الرجل وتمنح الأفضلية له في شتى المواقف،مثلما كشف نفس التحليل عن سيطرة أخرى يفرضها السن حيث يتمتع المسنون من الرجال والنساء بقدسية خاصة واحترام مميز في هذا المجتمع،لدرجة يلقبون فيها بألقاب

خاصة:"نانة،دادا"،كذلك تتحكم في سيرورة العلاقات الإجتماعية الشخصيات المالكة للأموال والتي تكسب الإحترام الظاهري عن طريق المادة،وهذا ما أبرزه من خلال شخصية "أكلي".

- بين التحليل السيميولوجي للفيلم سيمياء اللباس في الثقافة الشعبية القبائلية،مثلما رسم في الوقت ذاته عبر الصور الإيقونية والألسنية الأبعاد الدلالية الرمزية لهذا الأخير،فالمخرج من خلال هذا الفيلم لم يكتف بإبراز نمط الموضة عام 1939بل بين في الوقت ذاته ضرورة تحزيم المرأة للباسها،وارتدائها الخمار التقليدي القبائلي والحلي الفضي،وهي كلها عناصر إيقونية في الثقافة الشعبية القبائلية وتمثلاتا.
- بين المخرج من خلال هذا الفيلم اللباس كشفرة اجتماعية خاصة من شأنا أن تنطق بالعديد من المعاني المرتبطة بالحالة الإقتصادية والإجتماعية للأفراد،ناهيك عن كونه ناطقا بالهوية الثقافية لهم،من شأن هذا أن يسمح لنا بتمييز جماعتين جنسيتين هما:الرجال والنساء،وثلاث جماعات اجتماعية هي:الأهالي البسطاء،الأغنياء،المثقفون،ويكشف اللباس في الوقت ذاته عن فئات عمرية تميز سن مرتديه هي:"الأطفال،الكهول،المسنون"
- رسم المخرج من خلال هذا الفيلم العديد من التفاصيل المرتبطة بسيمياء العمران في الثقافة الشعبية القبائلية،وبين من خلال الصور الإيقونية عناصر عدة متواجدة في البيت التقليدي القبائلي،ويتعلق الأمر بالمخابي المخصصة للقمح،جرات الزيت،الأواني الفخارية،مثلما حدد في الوقت ذاته التقسيم الثلاثي للم ل التقليدي القبائلي:"adaynin,tasga,takenna"وحدد في الوقت ذاته الإستعمالات المرتبطة بذه ا الالات والتي تتواءم وخصوصية الثقافة الشعبية القبائلية.
- كشفت المقاطع المختارة للتحليل السيميواوجي بعض الطقوس الخاصة بالوفاة في الثقافة الشعبية القبائلية،والتي ترتبط بخصوصية هذه الثقافة وأوضاع فترة 1939.
- من التفاصيل الرمزية الدلالية التي مثلها المخرج عبر العمران التقليدي القبائلي التزيين الداخلي للم ل التقليدي والذي استطعنا من خلاله تمييز العديد من الزخارف الفنية الدالة على الخصوبة والحماية،حسب التأويل المتداول في عمق الثقافة الشعبية القبائلية.
- بين المخرج من خلال هذا الفيلم"العين"tala كفضاء اتصالي خاص بالنساء من خلاله يتم مناقشة العديد من المسائل والأمور النسائية التي يتعسر فتح مجال الحديث في شأنا في الم ل،وهذا ما استنطقناه من خلال سيميائية الخطاب الألسني،وهي في الوقت ذاته الفضاء الخاص الذي يسمح بتلاقي الجنسين في خفية،وهذا ما رسمه من خلال ذهاب مقران إليه لرؤية عزي.

- أشارت سيمياء الخطاب الألسني الوارد في العديد من مقاطع هذا الفيلم إلى توظيف بعض الأمثال الشعبية والحكم التي يمكن تصنيفها ضمن عناصر الموروث الشفوي الشعبي القبائلي.
- استنطقنا من خلال هذا التحليل العديد من الشفرات الإجتماعية العميقة الدلالة في الثقافة الشعبية القبائلية،يتعلق الأمر بآداب التحية والسلام،الأسماء والألقاب المتداولة،الأوشام،اللغة المتداولة،القسم والحلف...التي تشكل مجتمعة صورة إيقونية ثقافية تفصل خصوصية الثقافة الشعبية القبائلية.
- من خلال هذه النتائج،يتسنى لنا القول أن المخرج ركز في تمثيله للثقافة الشعبية القبائلية على العناصر المادية التي تشكل في خصوصيتها إيقونة ثقافية وثيقة الصلة بالمجتمع القبائلي وخصوصيته الثقافية،بيد أنه لم يرسم بصراحة الأبعاد الطقوسية الأسطورية المرتبطة بهذه العناصر.
- لم يمنعه هذا من الإشارة إلى العناصر والتمثلات المعنوية الرمزية التي بلورها في تركيز الثقافة الشعبية القبائلية على الخصوبة وإنجاب الأولاد والتخلص من نقمة الإندثار ومثلها العنصر المحدد لسيرورة القيم الأخرى في المجتمع التقليدي القبائلي.
- يمكن القول في الوقت ذاته أن المخرج ضمن كلا من الخطاب الإيقوني البصري والخطاب الألسني رسالتين مختلفتين حيث لا يوجد هنالك تطابق بين الصور الإيقونية والرسائل الألسنية،ويعود هذا إلى خصوصية الرواية وقصتها التي لا تنصب على الثقافة الشعبية القبائلية بقدر ما تكشف عن سيرورة الأحداث المرتبطة بقصة مقران وعزي في الربوة المنسية الملتزمة بهذه الثقافة ما يستلزم التركيز على هذه الأحداث وتفاعلاتها في ظل ما يسمى في سيمياء الثقافةsémiosphère،ويشار إليه هنا بسيمياء المجال الثقافي.

VII -3- نقاط التقاطع بين تمثلات كل فيلم:

يتقاطع الفيلمان في العديد من النقاط،رصدها فيما يلي:

- يشترك الفيلمان في كونهما تضمنا معا العديد من تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،تتعدد وتتنوع أنماطها وأنواعها في كل فيلم,وهي كلها تنصب في قالب واحد وهدف واحد يتمثل في إبراز هذه الثقافة .
- نستشف من التحليل السيميولوجي لمقاطع الفيلمين اشتراكهما في اللغة الموظفة التي تتميز بكونها فصيحة تكشف عن منطقة جغرافية واحدة ومن ثم فهي وثيقة الصلة بثقافة شعبية واحدة وهي ثقافة هذه المنطقة،"القبائل الكبرى".
- كشف التحليل السيميولوجي لمقاطع الفيلمين إبرازهما الفلاحة وخدمة الأرض كعنصر من العناصر المقدسة في المجتمع القبائلي،ومن ثم تمثيلهما كجزء لا ينفصل عن الثقافة الشعبية القبائلية،ومحدد أساسي لطبيعتها وخصوصيتها.
- استطعنا من خلال التحليل السيميولوجي لمقاطع الفيلم استنتاج واقع تمثيلهما للحكاية الشعبية القبائلية كعنصر لا يتجزأ من التراث الشفوي الشعبي القبائلي والذي يتمتع بقدسيته الخاصة ورمزيته على اعتبارها"الحكاية الشعبية"الوعاء الحاوي للتمثلات الأخرى للثقافة الشعبية القبائلية ومعانيها الرمزية.
- مثل مخرجا الفيلمين الحلي التقليدي الفضي كعنصر لا يتجزأ من الثقافة المادية،وأبرزاه من خلال الفيلم كصورة إيقونية ثقافية حيث لم تبرزا كمجرد عناصر استعمالية ذات وظيفة تجميلية فحسب،بل تعدى ذلك إلى تجسيدهما كشفرات اجتماعية ودلالات للهوية.
- يتفق الفيلمان في تصويرهما للعمران التقليدي القبائلي كشفرة اجتماعية تكشف عن الهوية الثقافية للمجتمع،ومن ثم تجسيده كتمثل ثقافي دال عن الثقافة الشعبية القبائلية.
- يتفق الفيلمان في تركيزهما على إبراز العناصر المادية الموحية بالثقافة الشعبية القبائلية،يتعلق الأمر باللباس،الفخار،الوشم،حيث ساعدت هذه العناصر على تدعيم الدوال وتقوية الأبعاد الرمزية للفيلمين.
- كلا الفلمين ركزا في قصتهما على العناصر المعنوية الرمزية الوثيقة الصلة بخصوصية الثقافة الشعبية القبائلية،ما من شأنه أن يبرز سعي المخرجين إلى تمثيل حقيقة كون الثقافة الشعبية القبائلية ثقافة تستمد قوتها وصمودها من العمق الدلالي للعناصر المعنوية التي تنظم سيرورة المجتمع وحياة الأفراد.

- يتفق الفيلمان في كونهما يعطيان معا تمثلات خاصة بالثقافة الشعبية القبائلية وخصوصيتها في ظل الإستعمار،أكثر من ذلك،نجد أن المخرجان صورا طبيعة هذه الثقافة وخصوصيتها في غنى عن التصوير الصريح للإستعمار كعنصر مؤثر على هذه الثقافة حيث اكتفيا معا بالإيراد الضمني له.
- صور المخرجان من خلال فيلميهما نمط العلاقات في المجتمع القبائلي والتي تقوم على مبدأ السيطرة الذكورية ،على الرغم من تواجد نوع من التفاوت في هذا التمثيل
- كلا الفيلمين صور الدور الرمزي الذي تؤديه الشخصيات المسنة في المجتمع،على اعتبارها مصدرا للبركة والحكمة والموعظة الحسنة،ويكن لها كل التقديس والإحترام.

VII -4-نقاط الإختلاف في تمثلات كل فيلم :

أمكننا التحليل السيميولوجي لمقاطع الفيلمين تسجيل بعض نقاط الإختلاف بين الفيلمين في تمثيلهما للثقافة الشعبية القبائلية كان أبرزها ما يلي:

- ركز "عز الدين مدور"في فيلمه"جبل باية"على قصة أسطورية تاريخية جعل منها في كليتها حقلا سيميائيا غنيا بالرموز الدلالية الكاشفة للعناصر الاخرى المرتبطة بالثقافة الشعبية القبائلية،بمعنى أنه مثل هذه الثقافة في فضاء تاريخي أسطوري محدد لخصوصية هذه الثقافة.
- مثل"عبد الرحمن بوقرموح"الثقافة الشعبية القبائلية والعناصر المرتبطة بها في إطار فضاء اجتماعي في جوهره،ما جعله يمثل هذه الثقافة في ظل التفاعلات النفسية الإجتماعية للأفراد في ظل نشاطاتهم اليومية ما من شأنه أن يولد سلوكات ثقافية تستلهم ميزتها من طبيعة هذه التفاعلات.
- أبرز الفيلمان بخطابهما البصري والألسني،وعبر الشفرات السمعية والبصرية تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية في فترتين مختلفتين ومتباعدتين،حيث ركز فيلم جبل باية على فترة 1871،بينما أبرز فيلم الربوة المنسية واقع هذه الثقافة في فترة 1939 ،الشيء الذي جعل المخرجان يربطان طبيعة هذا التمثيل وخصوصية كل تمثل بخصوصية الفترة الزمنية لكل فيلم.
- أبرزت المقاطع المحللة من فيلم"جبل باية"قيام الثقافة الشعبية القبائلية في فترة 1871 على التصديق المطلق والإيمان الأعمى بأهمية العناصر القديسة والأسطورية الخرافية،وجعلها جزءا لا يتجزأ من المعتقد الشعبي القبائلي حيث تتحكم هذه العناصر في تفكير الأفراد وسلوكاتهم،وتتدخل بصفة أو بأخرى في صياغة القالب العام للأنماط الأخرى للثقافة.
- ركز فيلم الربوة المنسية على تمثيل العناصر القدسية الأسطورية والخرافية كمعتقدات في طريق الزوال حيث اقتصر التصديق بها على الأفراد المسنين،وأخذت معالمها تتلاشى لدى الفئات الأخرى بفعل الثقافة العالمة.
- ركز مخرج فيلم "جبل باية"على تمثيل الشرف وأخذ الثأر كقيمة عليا في الثقافة الشعبية القبائلية تحدد سيرورة المجتمع،وتتحكم في عرفه،وسيرورة العلاقات فيه،وجعلها من خلال هذا الفيلم المسار العام الذي يحدد القيم الأخرى.

- أبرز فيلم"الربوة المنسية"الخصوبة وإنجاب الأولاد كأهم قيمة معنوية رمزية يقام من أجلها الزواج وهي بذلك تتحكم في سيرورة القيم الأخرى في المجتمع القبائلي،وتحدد في الوقت ذاته خصوصية العناصر الأخرى فيه على اعتبارها تحفظ المجتمع من الزوال ونقمة الإندثار.
- مثل المخرج عبر مقاطع فيلم جبل باية المرأة باعتبارها حافظة الثقافة الشعبية القبائلية وحامية الأعراف والقيم وناقلتها،يرتبط شرفها بشرف المجتمع لذلك مثلها المخرج مسئولة عن الحفاظ عليه،وصيانة المجتمع من السمعة السيئة والمساس بشرفه.
- ركز فيلم الربوة المنسية على تمثيل المرأة القبائلية باعتبارها مدبرة شئون الأسرة،وحافظتها من 0الزوال ونقمة الإنقراض،وتضمن هذا من خلال إنجابها للأولاد.
- أبرز فيلم جبل باية العديد من الأبعاد الرمزية المعنوية الوثيقة الصلة بالعديد من الأشياء في المجتمع التقليدي القبائلي،ويتعلق الأمر باللباس،الحلي،التزيين الداخلي للمنزل،السلاح،الدم بينما لم يهتم فيلم الربوة المنسية بهذه الأبعاد.
- صور فيلم جبل باية الثقافة الشعبية القبائلية باعتبارها ثقافة طقوسية أسطورية تقوم على الإيمان العميق بالعناصر القدسية ويتجسد هذا من خلال"طقس أنزار،طقس الحرث،الحكاية الشعبية،تلبيس الراحل قرطا في أذنه...بينما اكتفى فيلم الربوة المنسية بالأبعاد العملية لهذه العناصر.
- نجد في فيلم جبل باية اتحاد الدلالات الإيقونية واللفظية في تمثيلها للثقافة الشعبية القبائلية بمعنى أن هنالك تناسق تام بين هذه الدلالات التي تشكل في اتحادها معنى واحدا،عكس ذلك نجده في فيلم الربوة المنسية حيث تم استقراء تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية بصفة ضمنية في إطار النشاط اليومي للأفراد وممارساتهم في ظل تفاعلاتهم الإجتماعية.
- تكشف الشفرات الموسيقية الموظفة في فيلم جبل باية الدلالات المختلفة للخطاب المرئي فنستقرئ منها الحزن،الغضب ،الخوف،الفرح،بيد أنها غريبة عن الثقافة الشعبية القبائلية،عكس ذلك نجده في فيلم الربوة المنسية حيث تشير الموسيقى في حد ذاتها إلى عنصر آخر من عناصر الثقافة الشعبية القبائلية ناهيك عن كونها في دلالاتها وثيقة الصلة بمعاني لقطات الفيلم وأحداثه.
- أشار فيلم الربوة المنسية إلى نمط معماري آخر غريب عن العمران في الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر بقصر الباشاغا،بينما صور فيلم الربوة المنسية نمطا معماريا واحدا هو المنزل التقليدي القبائلي.

- ركز فيلم جبل باية على تصوير أغلبية لقطات الفيلم في الفضاء الخارجي "جبل باية"الشيء الذي مثل هذه الثقافة بكونها بسيطة أثر في تمثيل تفاصيلها تعاقب الأحداث،بينما نجد في فيلم الربوة المنسية مزجا واضحا بين الفضاءين ما خلق نوعا من الشمولية في تمثيل هذه الثقافة.
- يختلف نظام الموضة الممثل للباس في الثقافة الشعبية القبائلية في كل فيلم ما يكشف أثر الزمن في تغيير اللباس ودلالاته.
- نجد في فيلم الربوة المنسية العديد من التمثلات التي لم تمثل في فيلم جبل باية،من ذلك نجد:النسج،جني الزيتون،الرقص القبائلي،كما نجد في فيلم جبل باية عناصر لم تمثل في فيلم الربوة المنسية وتتمثل في:أخذ الثأر،السلاح،الحداد،....
- يصور فيلم "جبل باية" نموذج المرأة البطلة التي لم تخضع بكلية للسيطرة الذكورية بقدر ما عملت على تقديم نموذج للتحرر والشجاعة،بينما صور فيلم الربوة المنسية المرأة خاضعة تمام الخضوع للسيطرة الذكورية.

VII -5- علاقة التمثلات بواقع الثقافة الشعبية القبائلية:

قمنا بإقامة علاقة بين تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية في الفيلمين ،والواقع الخاص بهذه الثقافة استنادا على ما سجلناه عبر الملاحظة المباشرة لنشاطات المجتمع وسلوكاته،واعتمادا على ما جمعناه عبر المقابلات التي قمنا بإجرائها مع عينة من الأشخاص الذين لهم تجربة في هذا المجال،سمحت لنا هذه العناصر،تسجيل الملاحظات التالية:

- لكل التمثلات المجسدة في الفيلمين صورة مرجعية بواقع الثقافة الشعبية القبائلية،سواء تعلق الأمر بماضيها،أو ارتبط بحاضرها.يجعلنا هذا نقول أن المخرجين جعلا من فيلميهما،نمطا من أنماط التدوين السمعي البصري للثقافة الشعبية القبائلية ومختلف التمثلات التي يتضمنها المخيال الشعبي لها ،في الفترة المحددة للفيلمين.
- لا نلمس في تمثيل الثقافة الشعبية القبائلية أية مبالغة،حيث يتطابق هذا التمثيل مع ما روي عنها من قبل الأشخاص المستجوبين.وقد ذكروا سيرورة العلاقات في المجتمع لقبائلي وفق منهج العرف الشعبي الذي يتحكم في حياة الأفراد،حياتهم،سعادتهم،تعاستهم.
- يمثل فيلم "جبل باية" واقع الثقافة الشعبية القبائلية في فترة 1871،ويعطي صورة ثقافية عن خصوصيتها،المتمثلة في الإيمان المطلق بالقوى الخارقة،والعناصر الطقوسية الأسطورية،والأولياء الصالحين والأرواح المقدسة،وجعلهم محور الحياة،ومحدد سيرورة مختلف النشاطات،لا سيما الفلاحية منها،ولا أدل على هذا من استمرارية العديد من السلوكات الطقسية في مختلف مناطق القبائل ،حيث أنه،وحتى سنة 1970،مورس طقس الفلاحة في قرية "إبويسفن*"،ويمارس لحد الآن طقي الحصاد في العديد من المناطق،نفس الشيء يقال عن طقس المطر"أنزار"،الذي مورس في فترة التسعينات.
- مثل فيلم جبل باية سمو القيم المعنوية،الرمزية في المجتمع القبائلي،وقد ركز على كل من الشرف،الرجولة،أخذ الثار،وهي عناصر مقدسة،لا تزال تحظى باعتبار ،وتقدير في هذا المجتمع،بيد أن نزعة أخذ الثأر قد تلاشت في العديد من المناطق،مع ظهور أجهزة الدولة والقانون العام،الذي يمنع ارتكاب الجرائم ويعاقب عليها،ومن ثم تراجعت نزعة أخذ الثار بالقوة،لتحل محلها سلطة القانون.

---

* قرية من قرى بلدية بوزقن،ولاية تيزي وزو،تقع في الجهة الغربية للبلدية،يقال أن تسميتها تعود إلى جمال سكانها،الذي أرجعه البعض إلى كون جدهم الأول ينحدر من سلالة سيدنا يوسف عليه السلام،لذلك أطلقت عليهم تسمية "إبويسفن".

- ركز فيلم جبل باية على أهمية الحكاية الشعبية في تربية الأجيال،وتعليمهم أساطيرهم وتاريخهم،نفس الشيء يقال عن فيلم الربوة المنسية،وهي في مجملها تمثلات منغمسة في تاريخ الثقافة الشعبية القبائلية منذ زمن قديم ،وراجعت أهميتها مع ظهور وسائل الإعلام الحديثة،التي فسحت مجالا آخر للتربية والترفيه،وما عمق تراجع البعد التداولي لهذا التراث الشفوي،فقدان الجيل القديم الذي تفنن فيه.
- تغير نظام الموضة في الواقع الحالي للمجتمع القبائلي،ولم يبق من اللباس الممثل في الفيلمين إلا البرنوس،والذي فقد بدوره اهميته الرمزية وقدسيته في هذا ا لتمع،واقتصرت دلالته في وظيفته الإستعمالية التي انطلق با،كما لم يبق من اللباس الممثل في الربوة المنسية إلا "أقوس"و"تمحرمت"،إذ فقدا قيمتيهما بظهور نظام موضة جديد فرضته العولمة،وتوغل الثقافات الأخرى في ا لتمع،بفعل التفتح والهجرة،كما فقد ا رمزيتهما،ما أنقص من درجتهما الإيقونية،فتحول ارتداؤهما إلى مجرد عرف لا بد من الإلتزام به،ومن العرف تحولت إلى لباس مكمل،ومن ثم،أصبح التخلي عن هذا اللباس أمرا سهما.
- صور فيلم الربوة المنسية الوظيفة الأساسية الموكلة للمرأة القبائلية،وتتمثل في إنجاب الأولاد،والحفاظ على ا لتمع من الزوال والإندثار،كما مثلت أهمية الطفل الذكر في الثقافة الشعبية القبائلية،والذي تبلغ أهميته،لدرجة يكون فيها بقاء المرأة مرهونا بوجوده،وهي في مجملها أفكار لا تزال متداولة في ا لتمع القبائلي،بيد أن التعصب لها قد تراجع نوعا ما.
- صور الفيلمان،الـ عة الذكورية،وسيطرة الرجال على النساء،وهي أفكار لا تزال متواجدة في ا لتمع القبائلي،على الرغم من تغير نظام العيش،وتغير الأدوار الإجتماعية والوظيفية للجنسين،وتوسع فضاء المرأة،هذا لا يعني حصول المرأة على الحرية المطلقة،بل،نشاطها يكون في معظم الأوقات خاضعا للسيطرة الذكورية.
- صور فيلم الربوة المنسية الصراع القائم بين الكنة والعجوز،وهو صراع قديم العهد في ا لتمع التقليدي القبائلي،ولا تزال معالمه متواجدة،بيد أن نزعته وحدته قد تراجعت بفعل انفصال الأسرة،وعيش الأبناء بعد زواجهم بعيدا عن الأولياء،كما أن هذا الصراع لم يعد ينته بالطلاق،بل بانفصال الكنة عن أم زوجها.
- صور الفيلمان،قيام ا لتمع التقليدي القبائلي على مبدأ التعايش الضمني،والعيش في نمط معماري واحد،الشيء الذي تلاشى في ا لتمع الحالي،كما تغير نمط المعمار في ا لتمع القبائلي،بظهور أنماط جديدة أكثر تطورا واتساعا.

- تغيرت الأواني المستعملة في الفيلمين،مثلما اختلف نظام الموضة عما هو متداول حاليا،ويعود هذا إلى تغير نمط الإنتاج الذي لم يعد يقتصر على الفلاحة،بل توسع ليشمل أنماط أخرى أكثر تقدما،كما تراجع ارتداء الحلي الفصي،الوشم،بفعل ظهور أنماط تزيينية أخرى.
- تراجع التداول اللغوي للعديد من المفردات،واستعمال مفردات جديدة،وأجنبية فرضتها العولمة،واحتكاك الثقافات واللغات،ما أنقص من استعمال اللغة القوية،الرصينة الموظفة في الفيلمين.
- يظهر الفيلمان استعمال الـتمع التقليدي القبائلي للعديد من الشفرات،بما في ذلك الأسماء والألقاب وأنماط التحية،اللباس،ولا يزال تداول بعض العناصر قائما،بيد أن هذا التداول فقد من درجته القدسية الرمزية.

من هذا المنطلق،نستطيع القول أن تمثيل الثقافة الشعبية القبائلية في فيلمي "جبل باية"و"الربوة المنسية" يتطابق مع الواقع إذا ما أخذنا بعين الإعتبار الصورة الثقافية لهذه الثقافة في الفترة المحددة للفيلمين،حيث أن جميع العناصر والشفرات المستنطقة،احتضنها المخيال الإجتماعي القبائلي لفترة 1871 بالنسبة لفيلم"جبل باية"و1939 بالنسبة لفيلم "الربوة المنسية"،بيد أن هذه العناصر والشفرات فقدت الكثير من أبعادها الإيقونية والتداولية في الفترة الحالية لعوامل كثيرة سبق لنا ذكرها.

استنتاج عام

حاولنا من خلال هذه الدراسة معرفة كيف جسدت تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية كنموذج للثقافة الأمازيغية في فيلمي "جبل باية"و"الربوة المنسية"،من خلال اتباع التحليل السيميولوجي،وتوصلنا بذلك إلى الإستنتاجات التالية:

- جسد فيلما" جبل باية "و"الربوة المنسية" العديد من تمثلات الثقافة الشعبية القبائلية،على اختلاف طبيعتها بين "معنوية،رمزية،مادية،شفوية".
- في الوقت الذي ركز فيه فيم "جبل باية"على جعل القيم المعنوية والرمزية محور الفيلم وموضوعه،من خلال تركيزه على الرجولة،الشرف،وأخذ الثأر،أبرز فيلم "الربوة المنسية"العديد من المظاهر المرتبطة بتنظيم المجتمع القبائلي وتقسيم الأدوار وتنظيم الأسرة،واقتضى ذلك التركيز في ذات الوقت على عناصر مادية مرتبطة بهذه الثقافة.
- لم يمنع هذا الإختلاف من التأكيد على مزاوجة الفيلمين في تمثيل العناصر المرتبطة بالثقافة الشعبية القبائلية واشتراكهما في ذات الوقت في تقديس الحكاية الشعبية ،الخصوبة،الذكورية،الشرف كعناصر مهمة من هذه الثقافة،كما مثلت العديد من المظاهر المادية:"اللباس"،الأثاث"،المعمار" بشكل يتوافق وموضوع كل فيلم وفترته الزمنية.
- يحمل كل عنصر معناه الرمزي الخاص به وبطبيعته،بيد أنها تشترك في حقل دلالي واحد يتمثل في ما يمجده المجتمع القبائلي من رجولة،شرف،خصوبة،واعتماد النمط التقليدي في الإنتاج.
- ركز فيلم "جبل باية"على المعاني الرمزية الطقوسية والأسطورية المرتبطة بالثقافة الشعبية القبائلية في فترة 1871،في حين أبرز فيلم الربوة المنسية الصراع بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية.
- جسد الفيلمان تمثلات الثقافة الشعبية بشكل يقارب الواقع والفترة الزمنية للقصة الفيلمية،كما نجد العديد من التمثلات المستمرة التداول إلى يومنا هذا.

خـــاتمـــة:

سمحت لنا مقاربة الثقافة الشعبية القبائلية وتمثلاتها من منظور سيميائي، تسليط الضوء على عنصر من العناصر الضرورية في البحث عن الدوال الرمزية التي ينطوي عليها أي فضاء ثقافي،ويتعلق الأمر بسيميولوجيا الثقافة ،على اعتبارها الإطار العام الذي يحدد الأسس النظرية والمنطلقات المنهجية الضرورية لاستنطاق البنى الخفية التي تتواجد وراء كل خطاب من خطابات الأنساق الثقافية.

هذا،من جهة،ومن جهة أخرى،كان لهذه المقاربة المنهجية والتراث النظري الذي يحويها ،وتأثيره الخاص على مسألة تحديد العمق الدلالي للثقافة الشعبية القبائلية،حيث كانت بمثابة المنطلق الذي بواسطته استطعنا الغوص في البعد الضمني لهذه الثقافة،كما سمحت لنا في الوقت ذاته بالكشف عن حقيقتها ،والتي تتمثل في أنها على الرغم من كونها ثقافة بسيطة المنشأ،بطيئة التغير،إلا أنها في جوهرها نظام مركب ومعقد، تشكله مفردات متداخلة فيما بينها ومتفاعلة بدلالاتها المتنوعة،لتشكل دلالات جديدة تتواءم والفضاء السيميائي الذي يؤطر العنصر المراد استنطاقه من عناصر الثقافة الشعبية القبائلية.

من أجل ذلك،نستطيع القول أن ما يميز هذه الثقافة بالإضافة إلى بنيتها المركبة،وطابعها المقدس،امتلاك كل عنصر من عناصرها فضاءه السيميائي المقدس،ويؤطر هذا الفضاء المفردات الدلالية لهذا العنصر،الشيء الذي يجعل لكل عنصر معناه وفحواه الدلالي، الذي يميزه عن بقية العناصر،كما يجعل منه نصا من نصوص هذه الثقافة والتي تتميز بمفرداتها الدالة الخاصة بها.

هذا لا ينفي بعض الخصائص العامة التي انطوت عليها الثقافة الشعبية القبائلية،وشكلت ميزتها الدلالية،ويتعلق الأمر بكونها ثقافة أسطورية رمزية، تؤمن بكل ما هو عرفي ومقدس، وبكل ما يحتضنه المعتقد الشعبي القبائلي من قصص أسطورية،ومعتقدات خارقة،وظواهر خرافية،شكلت بتفاصيلها وبنيتها الدلالية الإطار العام لسلسلة الأعراف والقيم التي تمثل بدورها الرأسمال الرمزي للمجتمع التقليدي القبائلي.

هكذا،استطعنا من خلال المقاربة السيميائية للثقافة الشعبية القبائلية استنتاج حقيقة هامة تتمثل في قيام هذه الثقافة على تعظيم الأعراف والقيم التي تدعم وجودها بمعتقدات خارقة، تتمثل في تواجد الأرواح المقدسة والقوى الحارسة التي تبارك الأعمال ،وتدعم وجود الأفراد من خلال ضمان التواصل الرمزي ما بين عالمي الحياة والموت،وهي الفكرة التي بنيت عليها بقية الأسس الخاصة بهذه الثقافة، ما جعل حياة الأفراد مرهونة برضي الأرواح المقدسة وبركتها ،كذلك الشأن فيما هو متعلق بعناصر ضرورية في الحياة مثل الصحة،النمو،الزواج،الخصوبة،والتي لا تكتمل في غنى عن استمالة هذه الأرواح عبر طقوس أسطورية رمزية.

وهي في ذات الوقت العناصر التي امتد وجودها وكثر الإيمان با، وتداولها لدرجة توغلت فيه هذه الرمزية والقدسية المشكلة لها في عالم الأشياء ،ما جعل هذه الأخيرة عناصر رمزية في الثقافة الشعبية القبائلية لا تقتصر قيمتها على بعدها الوظيفي،بل تتعدى ذلك لتشمل تداولا رمزيا طقوسيا،ما جعلها شفرات ثقافية دالة تحمل في المستوى العميق لها دلالات معنوية وقيم اجتماعية وقواعد عرفية عقائدية، متعلقة بالثقافة الشعبية القبائلية.

حاولنا عبر المقاربة السيميائية لتمثلات الثقافة الشعبية القبائلية في الإنتاج السينمائي الجزائري الناطق بالقبائلية الإحتكاك، بالأبعاد الضمنية لهذه التمثلات لمعرفة نمط تمثيلها،ودلالتها في هذا التمثيل وعلاقة هذا الأخير بالواقع،واستطعنا الوصول إلى حقيقة ،تتمثل في أن كلا الفيلمين مثل الثقافة الشعبية القبائلية،لكن نمط التمثيل يختلف،ليس في بعده الرمزي ومعناه العميق،بل في طبيعة العناصر الممثلة.

بنى فيلم جبل باية بنيته الروائية على الأسطورة،وتعمق في تمثيل الثقافة الشعبية القبائلية من خلال تركيز مخرجه على القيم المعنوية الرمزية التي تشكل البنية العميقة للمعتقد الشعبي القبائلي،ما من شأنه أن يكشف مستوى عميق من هذه الثقافة، والمتمثل في تقديسها للمعتقد الشعبي ،وللقواعد العرفية التي تحدد خصوصية الإنسان القبائلي،والمتمثلة في الشرف والرجولة وما ينطويان عليه من معاني رمزية قدسية.

استطاع المخرج تمثيل هاتين القيمتين كأساس رمزي للحياة في هذا ا لتمع ،ومحرك أساسي لسيرورته في السراء والضراء وهذا من خلال جعله محور الفيلم،ومحرك قصته،وتبين أكثر من خلال ربطه حياة الأفراد ووفا تم با.

من هذا المنطلق،أتت المظاهر الأخرى لتمثلات الثقافة الشعبية القبائلية مكملة للعمق الدلالي لهذه العناصر،ويتعلق الأمر باللباس،العمران،الطقوس والتي تكمل في حقيقتها تفاصيل الفضاء الثقافي الذي يحتضن هذه الثقافة،من شأن هذا أن يؤكد كون الثقافة الشعبية القبائلية مثلت في فيلم جبل باية باعتبارها ثقافة معنوية رمزية في الدرجة الأولى، تستلهم جوهرها ووجودها من عناصر المعتقد والعرف الشعبي الذي يرعى القيم الرمزية للفرد القبائلي، المتمثلة في الشرف،الرجولة،الكرامة....ومثلت في ذات الوقت باعتبارها ثقافة بسيطة المنشأ،تعتمد في بعدها المادي على الفلاحة،ما يجعل الخصوبة والتكاثر محور اهتمام الأفراد،يطلبونه في طقوس خاصة لمباركة مختلف نشاطا تم في فترة 1871.

أما فيما يخص عن تمثيل الثقافة الشعبية القبائلية في فيلم الربوة المنسية،فنجد أن هذا التمثيل كان في إطار أحداث إجتماعية احتضنتها فترة زمنية متقدمة،تميزت بالفقر والمعاناة،الهجرة،وهي كلها عناصر لم تمنع من تمسك ا لتمع التقليدي القبائلي بأسسه وبنيته الثقافية التي مثلت في هذا الفيلم وبالدرجة الأولى في البنية المادية،المحددة في اللباس،المعمار،الأكل،الأدوات،ومختلف النشاطات الفلاحية التي شكلت القاعدة الأساسية لهذا ا لتمع،بيد أن هذا التمثيل اختلف من خلال عدم إشارة المخرج إلى البعد الطقوسي الرمزي لمختلف

النشاطات،وينطبق هذا مع واقع الثقافة الشعبية في هذه الفترة ،حيث نقص فيها وازع الإيمان العميق والأعمى بمختلف العناصر الأسطورية والخرافية .

يعود هذا إلى ظهور الثقافة العالمة، التي نفت هذه العناصر فذهبت رمزيتها ورمزية السلوكات الطقسية المشكلة لها مع ذهاب الأجيال التي احتضنتها،ما من شأنه أن يؤكد خصوصية تحدث عنها مولود معمري في شأن الثقافة الشعبية القبائلية،ويتعلق الأمر بنقص التدوين والكتابة بفعل احتكار الكتابة،وبقائها ثقافة شفوية معرضة لزوال العديد من أبعادها الرمزية بفعل وفاة الشعراء على اعتبارهم ناقليها.

هذا من جهة،ومن جهة أخرى،مثل" **عبد الرحمن بوقرموح**" ،عبر فيلم الربوة المنسية العديد من القيم الإجتماعية التي شكلت بدورها شفرات اجتماعية تكشف عن بنية الأدوار ورمزيتها،وهو الأساس الذي شكل نقطة تطور أحداث الفيلم،حيث مثل الرجل باعتباره أساس المجتمع والمسير لشؤونه ،والمترئس لتنظيمه،ومثل المرأة باعتبارها المسئولة عن حياة الأفراد،غذاءهم،ملبسهم،وهي التي تشقى في نشاطها وتخضع لسلطة الرجل وسيطرته.

كما مثل حقيقة قيام العلاقات بين الأفراد على الإحترام، الذي يحدده الجنس،السن والمكانة الإجتماعية ،وهي كلها قيم متأصلة في عمق الثقافة الشعبية القبائلية،ما يجعل نمط التمثيل مطابقا للواقع،في الوقت ذاته،مثل المخرج من خلال هذا الفيلم ارتباط المجتمع القبائلي وسيرورته بفكرة الزواج وإنجاب الأولاد،ما من شأنه أن يتغلب على بقية القيم،ومثل هذه القيمة كمهمة أساسية تسعى المرأة القبائلية لضمانها على اعتبارها حافظة الثقافة،حيث تتولى مهمة تزويج ابنها،وضمان حصوله على الأولاد"الذكور على نحو التحديد"ومثل هذا بتفاصيل عميقة ،بين ربط الثقافة الشعبية القبائلية الزواج بإنجاب الأولاد ودعم فكرة أن المرأة تبقى غريبة في منزلها ما دامت لم تنجب ولدا ،ويصل المشكل ذروته عند طلاقها بسبب عقمها،وكلها أفكار مثلت في هذا الفيلم بطريقة واقعية محضة،تتطابق مع ما يحتضنه المجتمع من قيم ومبادئ وما دونته الكتابات في شأنها*.

هذا ،ويتفق الفيلمان في تمثيلهما للثقافة الشعبية القبائلية على اعتبارها ثقافة خضعت لتأثيرات عدة، لم تمنع من صمودها رغم حدّة العديد من هذه التأثيرات،تتمثل هذه الأخيرة في تصوير أحداث الفيلمين في ظل الوجود الإستعماري،"التركي" في فيلم "جبل باية"،و"الفرنسي" في فيلم "الربوة المنسية"، برزت هذه الثقافة كثقافة صامدة رغم متغيرات الوجود الأجنبي ،كما تجلت لإستراتيجية المتبناة في الحفاظ على الرمز الثقافي، والمتمثل في الإنعزال في الجبل كما هو الشأن في فيلم "جبل باية"،وفي "الربوة المنسية" كما صوره عبد الرحمن بوقرموح.

---

* للإطلاع أكثر،عد إلى كتابات * Camille Lacoste Du-Jardin

يؤكد هذا ما أشار إليه Mouloud Mammeri في كون الثقافة الشعبية القبائلية ثقافة تعرضت لضغوطات عدة أهمها توالي الإستعمارات على المنطقة،وعدم استقرارها ما جعل مبدأ الإنعزال عن الذات سبيلا لحفظ وجودها.

كما يتفقان معا في تمثيلهما للعديد من العناصر الشفوية المرتبطة بالثقافة الشعبية القبائلية،وتتمثل في الحكاية الشعبية،الأغاني الشعبية،الأمثال،لكنها أبرزتا كعناصر من هذه الثقافة وكعلامات مساعدة لدلالتها،وليس كثقافة قائمة في حد ذاتا،ما ويدفعنا هذا للقول أن الفيلمين مثلا معا الثقافة الشعبية القبائلية باعتبارها ثقافة متعددة العناصر وكثيرة الأبعاد الضمنية،لا تحصر فيما هو شفوي فحسب،وهي الخصوصية التي تنطوي عليها هذه الثقافة.

فيما يخص نمط التمثيل،استطعنا الوصول إلى حقيقة مطابقته للواقع بجميع أبعاده الرمانية والمكانية،ويؤكد هذا حقيقة كون الفيلمين سبقا بدراسة معمقة للواقع ولخصوصيات الثقافة المحتضنة لهذا الواقع،نجد هذا في شخص المخرجين، الذين ينتميان لهذه البيئة،والممثلين الذين أتقنوا الأدوار لا سيما أن الممثلة جميلة أمزال مثلت البطولة في كلا الفيلمين، ما يثبت درايتها واطلاعها على خصوصية هذه الثقافة في فتراتا المختلفة،ويتجلى هذا من خلال كاتب الربوة المنسية،الذي لا يمكن اعتباره أديبا عاديا بقدر ما هو عالم اجتماع وأنتروبولوجيا،أجرى دراسته في مجال الثقافة الشعبية الأمازيغية وكتب في شأنا وعايشها،ودون تفاصيل احتكاكه با ما يجعل التمثيل قريبا جدا مع الواقع،أو انعكاس لهذا الواقع،وهم من بين الأوائل الذين دونوها كتابة بلغتها الأصلية ما من شأنه أن يحفظ رموزها

من هذا المنطلق نستطيع القول أن فيلمي "جبل باية" و"الربوة المنسية" مثلا الثقافة الشعبية القبائلية في معظم مظاهرها،وخصوصياتا،ورمزيتها،ما يجعل التمثيل انعكاسا للواقع،ويجعل من الفيلمين نمطا من أنماط التدوين السمعي البصري للثقافة الشعبية القبائلية وبعدها الدلالي الرمزي.

قائمة المراجع :

أولا،الكتب:

- باللغة العربية:

- إبراقن (محمود): المدخل إلى سيميولوجيا الاتصال ،ط1، بنغازي، ماي 1995
- ألكسان (جان) ،السينما في الوطن العربي،عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،مارس 1982
- إلياذ (مارسيا) ،مظاهر الأسطورة،ترجمة: خياطة(ناد)،دار كنعان للدراسات والنشر،ط1 ،سوريا،1991.
- بن نبي(مالك)،مشكلة الثقافة ،ترجمة عبد الصبور شاهين،دار جهاد للطباعة والنشر،مصر،1959
- بن عيسى(هامل) ،السيميائية،أصولها المنهجية،واتجاهاتها النقدية،ط1،مطبعة رويغي ،الجزائر،2007
- بن نعمان(أحمد)، هذي هي الثقافة ، شركة دار الأمة للطباعة و النشر و لتوزيع ، ط1 ، الجزائر ، 1996
- جلاوي (محمد)، تطور الشعر القبائلي و خصائصه، " بين التقليد و الحداثة " المحافظة السامية للأمازيغية، الجزء الأول، الجزائر، 2009
- حنون(مبارك)، دروس في السيميائيات،دار توبقال،ط1،المغرب،1987
- الحواس(عبد الحميد) ، أوراق الثقافة الشعبية،دار الأمين للنشر والتوزيع،ط1 ،مصر،2002
- حضاري(توثيق) ،الأسطورة، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع،ط1 ،سوريا،2009
- خليل(فارس) ،التطور الثقافي في مجتمعنا الاشتراكي،مكتبة القاهرة الحديثة،1960
- داسكال(مارسيليو) ،الأتجاهات السيميولوجية المعاصرة،ترجمة، لحمداني (حميد) ،مبارك حنون وآخرون،افريقيا الشرق،المغرب،1987
- مورسلي(دليلة)، شوفالدون (فرانسوا) ،وآخرون،مدخل إلى السيميولوجيا،نص وصورة،ترجمة بورايو (عبد الحميد) ،ديوان المطبوعات الجامعية،جامعة جامعة الجزائر،2005
- عاطف وصفي، الأنتروبولوجيا الثقافية،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،لبنان، بدون سنة.
- عليل مهدي(يوسف)، جاذبية الصورة السينمائية ، دراسة في جماليات السينما ، ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ،دون بلد، 2001
- سيزا(قاسم) ، أبو زيد (نصر حامد) ،مدخل إلى السيميوطيقا ،مطبعة النجاح الجديدة،المغرب،1987
- زرواتي (رشيد) ،منهجية البحث العلمي في العلوم الإجتماعية،أسس علمية وتدريبات،دار الكتاب الحديث،د ط،الجزائر،2009
- زكي حسام الدين(كريم) ، اللغة و الثقافة ، دار الغريب للطباعة و النشر و التوزيع،الطبعة الثانية، مصر،2001
- السواح(فراس) ،الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية ،دار علاء الدين،سوريا،1997
- الصباغ(مرسي) ،دراسات في الثقافة الشعبية،دار الوفاء للنشر والتوزيع،مصر،2000
- صقر أبو عتمة(ابراهيم) ،الثقافة والتغير الإجتماعي،دار أبو سلامة للطباعة والنشر والتوزيع،ط1،تونس،1983
- عجينة (محمد) ،موسوعة أساطير العرب،عن الجاهلية ودلالاتها،ط 2 ، دار الفرابي،لبنان ،1994

- علي مورسي (أحمد)، في الأدب الشعبي،كل يبكي على حاله، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية،ط1،مصر،1999
- الفيروز(أبادي)، ابن يعقوب(مجد الدين)،القاموس المحيط،المجلد الأول،دار إحياء التراث العربي ،بيروت،1999.
- لويس (هوراس) ، النفس و الجسم، ترجمة عماد الدين فضلي، مطبعة الأنجلو سكسونية، القاهرة، 1975.
- كوش(دوني) ، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة قاسم المقداد،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2002
- مدبولي (جلال) ،علم الإجتماع الثقافي،دار الثقافة للطباعة والنشر،مصر،1979
- المرابط (عبد الواحد)،السيمياء العامة وسيمياء الأدب،من أجل تصور شامل،مطبعة أنفو برانت،ط1 ،المغرب،2005.
- معتوق(فريدريك)،المعرفة والمجتمع والتاريخ، برس (جروس) ،طرابلس،1991
- ميريل (فرانسيس) ، الثقافة و المجتمع،عرض و تعليق ،المجلة الاجتماعية القومية،القاهرة،عدد3 ،سبتمبر 1968
- مورسلي(دليلة) ، شوفالدون (فرانسوا)،وآخرون،مدخل إلى السيميولوجيا،نص وصورة،ترجمة عبد الحميد بورايو،ديوان المطبوعات الجامعية، جامعة الجزائر،2005.
- هولتراكس(إيكه)،قاموس المصطلحات الإثنلوجية،ترجمة الجوهري(محمد) و الشامي (حسن) ،دار المعارف،مصر،1999
- وصفي (عاطف) ، الأنتروبولوجيا الثقافية ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ،بيروت ، بدون سنة

- **باللغة الفرنسية:**

- Angelo (Mario), Goubie(Isabelle), Diversité culturelle et dialogue des civilisations, l'évolution des concepts de 1990 à 2001, coll. Innovations & Développement, Idée Europe, Paris, 2002
- Ablali (Driss) et Ducard (Dominique),vocabulaire des études sémiotiques et sémiologique,présse universitaire de Franche-Comté, Paris,2009
- Amado (Gilles),Guittet(André) dynamique des communication dans les groupes
Armand Colin, deuxième édition, Paris,1993
- A G (Greimas), sémiotique et sciences sociales, Editions du Seuil, Paris, sans date
- Awad(Gloria),du sensationnel,place de l'évenmenentiel dans le journalisme de masse,l'Harmattan,Logiques sociales,Paris,1995
- Basset(Heneri), essai sur la littérature des berbères, carbonel Alger, 1920
- Basset (René), recherche sur la religion des berbères, revue de l'histoire de religions, Ernest Leroux éditeur, Paris, 1910
- Blanchard (Robert), l'interprétation des formes symboliques, les presses du Midi ;collection ,essais épistémologiques, France,2002
- Barthes(Roland), mythologies, Éditions du Seuil, Paris, 1957
- Barthes (Roland), système de la mode, Aux éditions du Seuil, Paris, 1967
- Barthes (Roland),l'empire des signes,Skira les sentiers de la création,Champs Flammarion,Genève,1970.

- Boukli(Leila),le plat du partage,histoire de couscous,Musk édition,Algerie,2002
- Boulifa ,scène de la vie agricole, transcrits et traduits par Madeleine Allain, le fichier périodique n 123,Algérie 1974.
- Bronlloc(C), Gramzel(H),Maroc,tapis de tribus,edisud,france,2001
- Boutenoucht(M), la famille Algérienne, ed :SNE, Algérie,1982, P298
- Bourdieu (Pierre), le sens pratique, éd Minuit, Paris,1980
- Bourdieu (Pierre), la domination masculine, collection Alain Fine, éd Seuil, Paris,1998
- De Saussure(Ferdinand), cours de linguistique générale, conception L Samir, ed TALANTIKIT, Algérie, 2002
- De SAUSSURE (Ferdinand), Cours de linguistique générale, Payot, 1916
- Camilleri (Carmel), Cohn(Margalit), emerique, choes de culture concepts et enjeux pratique de l'interculturel, éd Harmattan, Paris,1989
- Carlièr(Christophe),Griton-Rotterda (Natalie);le mythe, édition Marketing, Paris,1994
- Cavaleri (Danielle), Cottin(Nathalie),Au fil du temps Maya ,Musée des tissus, Lyon,1999.
- Chabel(Malek),histoire de la circoncision, des origines a nos jours, édition Baland,Paris,1992
- Chemini(Shamy) et Zamoum (Fatma Zohra),3000 prénoms kabyles pour le 3 eme millenaire,ed Sybous,Paris ,2001.
- Delrieu (Alain),Levi-strauss,l'auteur de Freud ,le droit, l'inceste, le père et l'échange des femmes ,Athropos ,deuxième édition, revue et augmentée, Paris,1999
- Denys Chuche , la notion de la culture dans les sciences sociales, éd, la découverte , paris .2001
- De Saussure (Ferdinand), cours de l'linguistique générale, ouvrage présenté par Dalila Morsly,ENAG éditions,1994
- De Vincennes(Louis),vie et travaux des potières aux At Smael du Djurdjura,élément d'étude psychologique et linguistique ,EDB, fort national Algerie,1971
- Domenjoz (Jean-Claude), L'approche sémiologique, école des arts décoratifs, paris, 1998.
- Duponthieux (Mireille),la représentation ,ed Hachette supérieure, Paris,2001
- Eissen (Ariane),les myhes Grecs,Belin,Paris ,1993
- Fabbri (Paolo),le tournant sémiotique,Ed Lavoisier,Paris,2008
- France Vivier (Marie),ideqqi,art de la femme berbère, Musée de Quai Branly, France, septembre 2007
- Feraoun (Mouloud), le fils du pauvre, collection Méditerranée, aux éditions du Seuil, Paris
- Ferro (Marc) , Analyse de film , analyse de societé , 6eme édition , Classique Hachette . Paris , 1979

- Fleuve et flamme;devinettes berbères;3,collection du conseil international de la langue française,Paris,1986
- Gadet(Françoise) , Saussure,une science de la langue,presse universitaire de France,3emme édition,Paris,1996
- Garaudy (Roger) Danser sa vie, éd. du Seuil, Paris, 1975.
- Geneviève de Salin(Dominique),une approche ethnographique de la communication,Rencontres en milieu parisien,Hatier,Paris,1988
- Group U,traité du signe visuel, pour un rhétorique de l'image, la couleur des idées ,ed Seuil, Paris,1990
- Genevière de Salins(Dominique), une approche ethnographique de la communication ,rencontres au milieu parisien, Hatier, Paris,1988
- Genevois(H), l'habitation kabyle, F.D.B, fort national, Algérie, 1962
- Genevois (H), la femme kabyle,les travaux et les jours, F.D.B ,n 103,Fort national,1969
- Goliot-Lété (Anne), Joly(Martine), (Vanoy) Francis et autres, dictionnaire de l'image, deuxième édition Vuibert, Paris,2008
- Haddadou (Mouhand Akli),almanach berbère,aseggwas imazighen,ed inna-yas,2002
- Haddadou (Mouhand Akli),le guide de la culture berbère
- Haddaadou(Mouhand Akli),l'état Algérien face a la revendication berbère, de la répression au concision ,Glotopole n 01 ,université de Rouen ,Janvier 2003
- Hanoteau et Letourneux,les coutumes kabyles,organisation politique et administration pouvoir judiciaire,BERTI Editions,Alger,sans date
- Haulotte (Edgar),symbolique du vêtements selon la bible, théologie 65 Aubier, éd Montagne, Paris,1964
- Ibn Khaldoun, histoire des berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale, traduit de l'arabe par le baron Slane, Alger,1852
- J Spa (Jaap),sémiolgie et linguistique, réflexion préparadigmatique,Amesterdam ,1985
- Khallil(Mouhand);la kabylie ou l'ancètre sacrifié,L'Harmatin,Paris,1979
- Mammeri(Mouloud),la colline oubliée, éd 10/18,Paris,1978
- Mammeri(Mouloud)Bourdieu (Pierre),dialogue sur la poesie orale en kabylie,in Actes de la rechèrche en sciences sociales n 23,Paris,septembre,1978.
- Mammeri,(Mouloud) poèmes kabyles anciens,ed Maspero,Paris,1980
- Makilan,la magie des femmes kabyles et l'unité de la société traditionnelle,ed,Harmattan,Paris,1996.
- Makilan,signes et rituels magiques des femmes Kabyles,Edisud,Paris,1999
- Malinowski (Bronislaw),une théorie scientifique de la culture, traduit de l'anglais par Clinquart (Pierre), et Maspero(François),éd Payot, Paris,1985,p172.

- Martin (Marcel): Le langagecinématographique, paris, les éditeurs français réunis, 1997
- Metz (Christian), langage et cinema,langue et langage, Larousse, Paris,1971
- Moukhlifa (Aouf), Le costume traditionnel Algérien, enaged, distribution, Alger, 2004
- Monneyron (Frédéric),la sociologie de la mode, Que sais-je ?deuxième édition, Paris,2010
- Moreau(J,B),les grands symboles médirranéens dans la poterie Algérienne ,les éditions à livre ouvert, Algérie,2004
- Montandon(Alain),signe /texte /image, Césura Lyon Edition, France,1990
- Merahi(Youcef),Ephemeride de kabylie,taqbaylit ass s wass, Editions du ministre de la culture, HCA,2005, .
- Khallil(Mouhand),l'exil kabyle ,l'Harmattin,Paris,1979
- L'Africain (Léon), description de l'Afrique, TARD Epaulard, Paris, 1956
- Lacoste – Dujardin(Camille), littératures berbères, des trésors de l' oralité, états du Maghreb, ed, la découverte, paris 1991.
- Lacoste Dujardin(Camille), Des mères contres les femmes, éd la découverte, Paris, 1985
- Lacoste-Dujardin (Camille), la vaillance des femmes, les relations entre femmes et hommes berbères de kabylie,ed la découverte, Paris,2008
- Luce Gélard (Marie),l'ors et le henné ,le rituel d'isgar dans le sud Marocain, les usages du henné, pratiques, rites et représentations, symboliques, presse universitaire de Nancy, Paris,2oo8
- Lièvre(V),danses du Maghreb d'une rive à l'autre,ed Karthala,Paris,1987.
- R(Linton),le fondement culturel de la personnalité, éd Dunot,Paris,1959
- Roger (Odin), cinéma et production du sens, Armand Colin, Paris, 1990
- Roquette(Michel-Louis) et Raleau (P),introduction à l'étude des représentations sociales,presse universitaire de Grenoble,Paris,1998.
- Segalen(Martine), cultures populaires en France :dynamique et appropriations, CNRS, Paris, Sans date
- Sugier (Clémence),symboles et bijoux traditionnelles de Tunisie,édition CERS,Tunis,s d
- Servier(Jean), tradition et civilisation berbère, éd Rocher, Monaco, 1986
- Sperber (Dan),le symbolisme en général, collection savoir, Hermann, Paris,1974
- Sorokin PA, comment la civilisation se transforme, éd M Rivière, Paris,1964
- Sommier(Eric),essai sur la mode dans la société moderne, questions contemporaines, éd L'Harmattan,Paris,2007
- T Hall (Edward), La dimension cachée points ,Bouckenhove épouse Roussel Catherine Gil Marc, Paris,1966

- T Hall(Edward),la dimension cachée ,éd seuil, Paris,1971
- Vaillant(Pascal), sémiotique des langages ,d'icône, Honoré Champion, Paris,1999
- Vinsonneau (Genevrève) ,culture et comportement ,éd Armand Colin ,paris,1997 ;p53.
- Vineyard (Jeremy),les plans au cinéma ,les grands effets de cinéma que tout réalisateur doit connaitre, traduit par Françoise le Nouvel (Thèrry),Groupe Eyrolles,sans pays,2004
- vettraino-Soulard(Marie Claude),lire une image ,aalyse de contenu iconique, éd Armand Colin ,Paris,1993
- Yacine Titouh (Tassadit), poèmes Kabyles et identité, éd Bouchène, Alger,1990
- Yacine (Tassadit),L'izli ou l'amour chanté en kabyle,ed Bouchène Awal,Algerie,1990
- YacineTitouh (Tassadit), les voleurs de feu, éléments d'une anthropologie sociale et culturelle de l'Algérie ,éd. La Découverte, Paris,1993
- Yakouben(Melaz), contes berbères de kabylie, et de France, ed karthala, paris , 1997
- Ykonne Samama,le tissage dans l'Atlas Marocain ,mémoire de la terre et de lavie,Ibispress/unesco,Paris,2000

ثانيا. القواميس والموسوعات

- Aron(Paul) ,Saint-Jackes (Denis), Viala (Alain),le dictionnaire du littéraire, presse universitaire de France ,première édition,Paris,2002
- Bronwen (Martin) and Ringham (Felizitas), Dictionary of Semiotics, Cassell Wellington House, London ,2000
- Chabel(Malek),dictionnaire des symboles musulmans,rytes,mystique et civilisation,éd,Alain Michel,France,1995
- Ducrot (Oswald), Tzentan (Todorov), dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd Seuil, Paris, 1972
- Goliot-Lété(Anne),Joly (Martine);Lancien(Thierry)et autres,dictionnaire de l'image,deuxième edition,Vuibert,Paris,2008
- Matouk(Fredirik),dictionary of sociology,English-arabic,1993.

ثالثا: الرسائل والأطروحات:

أ- باللغة العربية:

1 بوجمعة (رضوان) ،أشكال الإتصال التقليدية في منطقة القبائل،"محاولة تحليل أنتروبولوجي"،أطروحة لنيل شهادة الدوكتوراه في علوم الإعلام والإتصال،جامعة الجزائر،2007/2006 .

2 زراري (عواطف) ، صورة المرأة قي السينما الجزائرية،" تحليل سيميولوجي لفيلمي القلعة ونوبة نساء جبل شنوة"، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والإتصال ،جامعة الجزائر ،2002/2001 .

3 علوان (ليلى) ،الثقافة والنسق التواصلي المصور ،"محاولة لفهم الأطر الجديدة للثقافة"،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علم الإجتماع، جامعة الجزائر،2001/2000 .

4 قاسيمي (صافية) ،الإتصال الغير لفظي للمرأة الجزائرية عبر الحلي التقليدية،دراسة سيميولوجية لمنطقتي بني يني بالقبائل،وأولاد فاطمة بالأوراس رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والإتصال،جامعة الجزائر،السنة الجامعية،2007/2006 .

5 ولد فلة عبد النور،الهوية الوطنية وإشكالية الثقافة الأمازيغية،دراسة حالة للخطاب الإنتمائي القومي،رسالة لنيل شهادة الماجستير،جامعة تلمسان، نوفمبر 1995.

6 يخلف (فايزة)، خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، دراسة تحليلية سيميولوجية أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال ، الجزائر، 2006.

ب - باللغة الفرنسية:

1- Bivona(Rosalia),nourriture et écriture dans la littérature maghrébine contemporaine, étude de douze auteurs ,thèse de doctorat de lettre en littérature comparée, université de Cergy –pontoise, paris,2006.

2- Ferrarese (Estelle) ، Culture et espace public" ،Des constantes et inflexions de la théorie politique de Jürgen Habermas," Thèse de doctorat de science politique، l'Université de Paris 8،France, mars 2001.

3- José Horacio(Rosales Cueva), représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie, analyse sémiotique, thèse pour l'obtention du grade docteur en science de langue, université de Limoges, Colombie, décembre 2006 .

4- Milliot(Virginie) "Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse Anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement hip hoplyonnais", sous la direction de François Laplantine, soutenue le 25 Novembre1997 devant l'Université Lumière Lyon 2.

5- Adel said,le cinéma d'expréssion Amazighe,de l'occultation a l'affirmation,mémoir de licence en langue et culture amazighes,université Mouloud Mammeri de Tizi-ouzou,Algerie, 2006,2007

ثالثا:المجلات :

- Aggar (Salim),le court métrage Algérien ,une éternelle école du cinéma, Asarucinema n 01,Algérie, janvier 2007
- Ait Farroukh (Farid),A Bouguermouh,,in Salama,n 03,feverier,1997
- Amireault (Valérie), Lussier (Denise),représentation culturelles, langue et société n° 45,Québec,2008
- Assad (si el –Hachemi),le sen et l'image,une voie de réhabilisation de l'amazighité, 5eme festival du film amazigh,Haut commissariat à l'Amazighité,Alger,2004,

- Avanza (Martina) et Gilles Laferté, dépasser la construction des identités, identification, image sociale, appartenance ;point critique 61,PARIS, décembre 2005
- Barthes (Roland), Rhétorique de l'image, Communication,ed seuil ,novembre,1964
- Baurmberger (Jeanne),la permanence berbère in cinema du maghreb,cinemaction n111,Paris ;2004
- Bellil (R),oral,écrit dans la culture berbère,awal,spécial Mouloud Mammeri,Algerie ;1990
- Bouguermouh (Abderrahmane),la colline ressuscitée ,L'hebdomadaire ,Algerie – actualité, du 13 au19 septembre1994.
- Boumberger (Jeanne),cinémaction,n°111, Corllet-télérama ;Paris ;2004
- Bourdieu (Pierre), "Les trois états du capital culturel", Actes de recherche en science sociales, N° 80, 1979
- Couranjou (Jean),la poterie modelée d'Afrique du nord ,dite poterie kabyle, troisième partie, l'algérianiste n 96,Paris, sans date
- CISHUGI(Kashemwa), la danse :language et moyen de communication,, Ethiopiques n°46-47 ,Revue trimestrielle de culture négro-africaine Nouvelle série 3ème et 4ème trimestre ,sans pays ,1987
- Duvalder (M)rituel magique des femmes kabyles,extrait de la revue Africaine ,tome 001,Paris,1957
- Hans-Jurgen (Lusebrink), Dumon t (Fernand), face à la culture populaire, écriture de la nostalgie et usages socioculturels, Voix et images, Vol 27,N°1, Paris,2001
- Herber(J),les tatouages Nord-Africains sont-ils bleus ouverts ?Revue Africaine n °72,Alger,1931
- Hyankova (Tereza,)L´immigration des Kabyles d´Algérie en République tchèque, études de CEFRES,n 06 ,centre Français de recherches en sciences sociales, Paris, décembre,2005..
- Aron(Paul) ,Saint-Jackes (Denis), Viala (Alain),le dictionnaire du littéraire, presse universitaire de France ,première édition,Paris,2002
- Bronwen (Martin) and Ringham (Felizitas), Dictionary of Semiotics, Cassell Wellington House, London ,2000
- Chabel(Malek),dictionnaire des symboles musulmans,rytes,mystique et civilisation,éd,Alain Michel,France,1995
- Ducrot (Oswald), Tzentan (Todorov), dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd Seuil, Paris, 1972
- Goliot-Lété(Anne),Joly (Martine);Lancien(Thierry)et autres,dictionnaire de l'image,deuxième edition,Vuibert,Paris,2008
- M (Souheila), Bouguermouh honoré ,passerelles, Algérie,,n°16,février 2007
- Matouk(Fredirik),dictionary of sociology,English-arabic,1993
- Mammeri(Mouloud),la société berbère ,culture savante et culture vécue,(études 1938,1989)ed Tala,Alger,1991
- Marahi (Youcef),Ephemerides de kabylie,taqbaylit ass s wass,editions du ministe de la culture,HCA,2005

- Marin(Louis), sur l'énonciation filmique ,A propos des trois derniers hommes d'Antoine
- Perset, Etudes sociocritiques,n°02,éd Imprévue, Paris ,1982
- Ponser (Roland),sémiotique de la culture et théorie des textes, études littéraires, vol 21,n°03 ,Paris, hiver,1988/1989
- Rivière (T) et Fanblée(J);les tatouages berbères dans l'Aurès, études et documents berbères ,n°06 ;ed Tifinagh,la boite à documents,1989
- Sayad El Bachir(Hanane),le Gone du C haaba d'Azzoug Begag,de l'écriture romanesque à l'écriture sémiotique, Algerie,n°11,2010
- Thornberg(J.Muntanola), Le projet architectural comme rencontre chronotopique « Hommage à Paul Ricoeur », traduit par Clothilde Giorgetti, Barcelone, le 27 mars 2006
- Torop(Peter),sémioshère comme objet de recherche de la sémiotique de la culture, étude de système 33,,s p,2005
- Traxillo (Jean Paul), Corso(Phillipp), dictionnaire de la communication, Armand Colin, Paris,1991
- Vayer (Marc),Faites-moi signes,support de cours techno communication ;B.T .S,CV1.2008
- Xinmu (Zhang), Approche sémiologique de l'architecture,Synergies Chine n 04, Chine,2009
- Zaifi (Miloud), Sémantique et symbolique de la barbe dans la culture populaire Marocaine, awal n° 29, S.P, 30/06.2004
- Zehzah (A), Mzsguiche Felix,un chasseur d'image algerois,cité par, Quotidien El Watan,Algerie,le 13,septembre 2007.
- compte rendu du séminaire de Ykouren,dossier culturel ,du 1er au 31 aout 1980
- Quotidien la Dépêche de Kabylie ,le 09 /12/2004.
- Quotidien el Watan ,Algerie,semaine du 22 au28 février2007.

رابعا،القواميس:

أ- باللغة العربية

1. هولتراكس (إيكه)،قاموس المصطلحات الإثنلوجية،ترجمة:محمد الجوهري وحسن الشامي،دار المعارف،مصر،1999

ب- باللغة الفرنسية:

1. Aron (Paul),denis Saint-Jackes,Alain Viala,le dictionnaire du littéraire, presse universitaire de France ,première édition,Paris,2002.
2. Goliot-Lété(Anne),Martine(Joly);Lancien (Thierry) et autres,dictionnaire de l'image,deuxième edition,Vuibert,Paris,2008.
3. Oswald Ducrot, Tzentan Todorov, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd Seuil, Paris, 1972.
4. Jean Paul Traxillo,Phillipp Corso, dictionnaire de la communication, Armand Colin, Paris,1991.

ج - بالإنجليزية:

1. Bronwen (Martin) and Felizitas Ringham, Dictionary of Semiotics, Cassell Wellington House,London ,2000

2. Matouk Fredirik,dictionary of sociology,English-arabic,1993 .

خامسا: الملتقيات والندوات العلمية

أ- بالعربية:

- يخلف(فايزة)،مفهوم الصورة وإشكاليات الإتصال البصري،مداخلة مقدمة في المؤتمر الدولي الأول للسيميائيات العامة وفلسفة العلامة،17 مارس 2010 ،على الساعة العاشرة

ب- بالفرنسية

- Ben Saleh ,Khaider Salim (Bachir), Quelque réflexions sur les signes culturels, vers une interprétation sémiologique des couleurs, Colloque internationale sur la sémiologie et le texte littéraire ,n 05, Algerie,sans date
- Resnais (Alain),Représentations culturelles et stéréotypes au cinéma,Séminaire I, université de HONG KONG, sans date

سادسا:المقابلات العلمية:

1. **مقابلة مع السيدة سناسل وردية،امرأة مسنة من قرية أيت سلال بلدية بوزقن 79 سنة،يوم 15 أوت 2010 على الساعة السابعة مساء .**
2. **مقابلة مع السيدة بابو شريفة،امرأة مسنة من منطقة تيزي بوشن،بعزازقة،يوم 16 جانفي 2011 على الساعة العاشرة صباحا.**
3. **شهادة العديد من مسني قرية حورة ،بلدية بوزقن،يوم 25 جانفي 2011**
4. **مقابلة مع السيدة عزوق فطيمة،امرأة مسنة من قرية حورة،بلدية بوزقن،يوم 25 جانفي،2011**
5. **مقابلة مع السيدة سناسل يمينة،امرأة مسنة من قرية أيت سلال،بلدية بوزقن،يوم 04 أفريل 2011 على الساعة الثانية زوالا**
6. **مقابلة مع السيد راشدي أعلي،شيخ مسن من قرية أيت سلال ،ولاية تيزي وزو،82 سنة،يوم 17 أفريل 2011 على الساعة العاشرة صباحا**
7. **مقابلة مع السيد كرور محند أمقران،رجل مسن"73 سنة" من قرية أيت سلال ،بلدية بوزقن،ولاية تيزي وزو،يوم 19 أفريل 2011 ،على الساعة الرابعة زوالا.**
8. **مقابلة مع السيد " سناسل لونيس"ن قرية أيت سلال، بلدية بوزقن، يوم 25 جانفي2011، عل الساعة الثالثة زوالا.(85 سنة).**
9. **مقابلة مع السيدة "ياسة نوارة"منظمة في ثمشرط 2009 لقرية" إكوسة " "مسئولة عن النساء"،بلدية بوزقن،ولاية تيزي وزو،يوم 02 فيفري 2011 على الساعة الثانية زوالا.**
10. **مقابلة مع السيدة سناسل زهرة،امرأة مسنة من قرية أيت سلال بلدية بوزقن،ولاية تيزي وزو،يوم 15 فيفري 2011 على الساعة الخامسة مساء**
11. **مقابلة مع السيدة معوش وردية،صاحبة معصرة الزيتون التقليدية بقرية أيت فرعاش،بلدية بوزقن،يوم 6 أفريل 2011 على الساعة الثانية زوالا**

12.**مقابلة مع السيدة ياسة فروجة،امرأة مسنة من قرية إبويسفن،بلدية بوزقن،يوم 04 مارس 2011 على الساعة الثالثة زوالا.**

13.**مقابلة مع السيدة راشدي زوينة،امرأة مسنة من قرية أيت سلال،بلدية بوزقن،ولاية تيزي وزو،يوم 2011/07/15/على الساعة الواحدة زوالا.**

سادسا،المواقع الإلكترونية:

1. http://mak.makabylie.info.timecret ou taweza ,extrait du mouvement pour l'autonomie de la kabylie ,samedi 09/05/2009/22h
2. http://www.sous.com/modules/news/articles/tislit u anzer/le 16/01/2011/15
3. http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=7161 le 03/04/2011/16h
4. http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_7_9.pdf 03/04/11/16h
5. http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_7_9.pdf 03/04/11/16h
6. http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_7_9.pdf 03/04/11/16h
7. http://www.palmoon.net/5/topic-364-34.html 12 /04/2011 17/12
8.
9. http://www.alhandasa.net/showtheard.php/le 15/04/2011/16h طقوس الإنتقال من الطفولة إلى البلوغ عند أمازيغ جبل نفو
10. www.aflam.fr ,Dossier de presse cinema d'Algerie ,le 16/04/2011/14h.
11. **http://www.divinelumiere.moncontact.com/t243-l-olivier-et-son-symbolisme29/05/2011**
12. http://www.representations.fr/définition de Jean Claude Abric:/le 16/06/2011/12h
13. http://www.psychologie sociale com-Elisabeth Deswarte-Joomla-Syahzul/ le 16/06/2011/12h.
14. http://fr.whttp://www.alarabonline.org/le 10/07/2011/Goran Sonesson,la signification de l'espace dans la sémiotique écologique
15. http://www.europsy.org/marc-alain/psyyet1/html/le 12/07/2011/16h/ Marc-Alain Descamps, la psychologie des vétements..
16. http://www.esa.univ-lille2.fr/fr/la-recherche/pole-de-recherche-en-marketing/axe-ethnos.html)). Amina Beji-Becheur,couscous connection,l'histoire d'un plat migrant.

فهرس المحتويات